Nachlass
Oswald Kutschera-
Woborsky

KUNSTH. INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

Thorwaldsen's

Darstellung des Menschen.

Ein kunstgeschichtlicher Umriss

von

Dr. Julius Lange
Professor an der Universität zu Kopenhagen.

Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann.

Mit 8 Vollbildern und 16 Text-Illustrationen.

Berlin.
Verlag von Georg Siemens.
1894.

I. KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

Durch Tausch aus der Bibliothek
des Kunsthistorischen Instituts
der Universität Wien ausgeschieden.

Discarded through exchange by the
Library of the Art Historical
Institute of the University of Vienna.

Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke) Berlin N.

Dem

grossen Kenner der Sculptur des Alterthums

Adolf Furtwängler

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/thorwaldsensdars00lang

Vorwort.

Für den Geschmack des grossen Publikums, fürchte ich, wird dies Buch nicht im rechten Augenblick erscheinen. Hätte es z. B. von Max Klinger gehandelt, so hätte es dem Interesse unserer Zeit näher gestanden, — und nicht mit Unrecht, denn Max Klinger ist nicht nur ein moderner Mann, sondern auch ein merkwürdiger Künstler — als jetzt, wo es von Thorwaldsen handelt, der freilich ein ausgezeichneter Künstler war, momentan aber gerade das Gegentheil eines modernen Mannes ist.

Seine Kunst befindet sich heut zu Tage in einem Stadium, das man als dunklen Punkt bezeichnen könnte. Sie ist wie die Sonne im Westen untergegangen, in Folge des zeitlichen Wechsels, und sie ist noch nicht wieder ganz im Osten aufgegangen, um in historischer Ewigkeit zu strahlen.

Es sollte die Frucht von unseres Zeitalters Studium der Geschichte der Kultur und der Kunst sein, dass man doch endlich einmal einsehen lernte, dass sich Geschmack und Mode radförmig drehen, so dass folglich die Dinge abwechselnd hoch und niedrig stehen, — ohne Rücksicht auf den ihnen innewohnenden, wirklichen Werth. Es sind ja nun doch mehr als 2000 Jahre verflossen, seit das allgemeine Gesetz, von dem hier die Rede ist, von dem „Vater der Geschichtsschreibung" aufgestellt wurde. „Merke dir vor allen Dingen", — lässt Herodot den erfahrenen Mann zu dem grossen König sagen — „dass in Bezug auf die menschlichen Dinge ein Kreislauf stattfindet, der nicht erlaubt, dass dasselbe beständig oben ist." Es ist hier wohl in erster Linie an die Herrscher der Staaten und Völker gedacht, an Reichthum, Macht und äusseres Glück; aber selbst wenn jemand die Theorie in diesem Sinne bezweifeln wollte, so wird doch wohl niemand in Abrede nehmen, dass sie ihre volle Gültigkeit hat, wo es sich um die Geschmacksrichtung handelt. Man braucht nicht lange gelebt oder sehr umfassende Studien gemacht zu haben, um hier den Kreislauf zu bemerken.

So lange in der Welt der Kunst irgend etwas neu ist, hat es einen Kampf zu bestehen, um durchzudringen; nur von wenigen

wird es mit Jubel und Zuversicht begrüsst, während viele es auspfeifen oder darüber lachen. Dann kann es „modern“ werden, was ganz etwas anderes ist als neu sein. Das Moderne ist wohl ziemlich neu, aber doch schon ein wenig alt und dem Publikum im Voraus gut empfohlen. Allmählich verstummt jede Opposition, es wird in alle Himmel erhoben, als Gegenstand voller und allgemeiner Anerkennung, vielleicht sogar grosser Bewunderung.

Aber kaum ist das geschehen, als auch schon der Neid der Götter erwacht, — und werden die Götter nicht neidisch, so werden es doch die Menschen auf alle Fälle. Es gewährt eine boshafte Freude, Angriffspunkte, Blössen, Achillesfersen bei dem Glücklichen, Siegreichen herauszufinden; und die Götter flüstern den Recensenten allerlei darüber in's Ohr. Es wird schon gezischelt, dass das, was der glückliche Künstler geschaffen hat, doch auch auf ganz andere Weise hätte gemacht werden können, dass sich die Sache von einem ganz entgegengesetzten Gesichtspunkt betrachten liesse.

Ist er z. B. ein Idealist wie Thorwaldsen, so erhebt schon der gekränkte Realismus das Haupt. Es bildet sich etwas Neues, das sich jedoch anfänglich nur vorsichtig hervorwagt, weil die Autorität der Glücklichen noch eine grosse Macht ist. Das Alte wird angezweifelt, sein Werth fällt, sein Thron wird untergraben, schwankt, stürzt. Und dann wird es nicht geschont, wenigstens nicht von dem ärgsten Feind, dem Schweigen.

Inzwischen sucht man das noch Aeltere hervor, das, wogegen das jetzt Ueberwundene seiner Zeit seinen Kampf zu bestehen hatte. War es denn wirklich so schlimm? — fragt man — hatte es so ganz Unrecht? Man wird hochherzig und ritterlich, und es gilt als Zeichen eines unbefangenen Geistes, einer grossen Tapferkeit, eine Lanze dafür zu brechen. Es dämmert aus seiner Vergessenheit hervor, eine frische Morgenröthe verkündet, dass es bald wieder in seinem alten Glanz strahlen wird. So geht seine Sonne auf, man schwärmt dafür, sammelt es, schreibt seine Geschichte, und alle Protzen wissen, dass es dasjenige ist, was man jetzt bewundern muss. Wohl ist seine Glorie historisch, dem momentanen Leben der Jetztzeit ferngerückt, aber es hat eine eigene, blendende Frische nach dem Bade in dunkler Vergessenheit, aus dem es zuletzt aufgetaucht ist. Und es kann sehr lange in voller Anerkennung gestrahlt haben, ehe das letzte Echo verstummt, das darüber klagt, ein wie schändliches Unrecht man ihm zugefügt hat.

So ist es zu unserer Zeit mit dem lieben alten Rokoko-Stil ergangen. Nach seiner tiefen Erniedrigung ist er wieder der Liebling geworden, die Sonne der Popularität bescheint holdselig die alte Vergoldung, — und er liebte die Vergoldung sehr, selbst wenn sie nicht ganz echt war. Wenn man nicht an das Gesetz der Umdrehung dächte, würde es ein ganz unbegreifliches Phänomen sein, dass der Geschmack unseres Zeitalters, der, wo er seinen selbstständigen Weg geht, revolutionär-naturalistisch, rücksichtslos und schonungslos ist, so ausgesucht höflich mit seiner Grossmutter, dem Rokoko-Stil, verkehrt, die in ihrer Jugend Menuetts bei Hofe tanzte, Schminke, Schönheitspflästerchen und allerlei „Verzierungen“ liebte und in optima forma in Ohnmacht fallen würde, falls sie das barsche Wesen unserer Zeit kennte.

Dahingegen hat das Dunkel der Nacht länger über dem Neu-Klassicismus gebrütet, über dem, was man in der Architektur und Dekoration den Stil Ludwig XVI. und den Empire-Stil nennt, genau dasselbe, was in der Skulptur durch Sergel, Canova und Thorwaldsen vertreten wurde. Selbstverständlich kommt auch seine Zeit einmal wieder, auch ihn wird der volle historische Morgenglanz bestrahlen, und dann rückt der Rokoko-Stil wieder weiter zurück in den Lichtkreis und wird vielleicht dem unbewaffneten Auge kaum mehr erkennbar sein. Ganz im Hintergrunde aber ragen die höchsten Berggipfel auf, welche von den Strahlen der Sonne niemals verlassen zu werden scheinen.

Wohl kann sich niemand unabhängig von dieser Kreisbewegung erklären oder sich gänzlich ihrer Macht entziehen: dazu ist zu viel von einem Naturgesetz darin enthalten. Aber es geht damit wie mit allen anderen Weltgesetzen: so lange sie nicht verstanden sind, wirken sie auf die Menschen wie Zauberbann, beherrschen sie absolut, wie Tyrannen über Sklaven herrschen. Begreift man sie dahingegen, so ist der Zauberbann gebrochen und das Wort errathen; dann lernt man es, die Verhältnisse sich unterthan zu machen, und lässt sich nicht mehr von ihnen beherrschen. In dem Augenblick, wo man eingesehen hat, wie es mit dem Kreislauf in Bezug auf Geschmack und künstlerische Vorliebe zugeht, weiss man auch, dass sich derselbe nicht nach dem eigentlichen Werth der Dinge richtet, — falls man nicht etwa absichtlich das Auge der Wahrheit verschliessen will.

Wer nicht über den Zustand des Augenblicks hinausschauen

will, ist ein Barbar, selbst wenn er in einer civilisirten Zeit lebt. Die Erkenntniss der Griechen im Alterthum, dass der Zustand nicht fest, sondern rollend sei, verlieh ihnen eine weit grössere wirkliche Macht, stempelte sie zu Menschen in anderer Bedeutung, als es die Barbaren gewesen waren.

Deswegen soll der Realismus der Jetztzeit nicht in blindem Eigensinn dahinleben und den Idealismus der Vergangenheit verachten. Er soll es nicht verschmähen, sich von Pallas Athene belehren zu lassen, denn die war eine sehr intelligente Dame, wenn sie auch nicht Toilette nach heutiger Mode machte. Sie warnte den Helden, der obenauf war und der seinen Gegner in der Erniedrigung erblickte, indem sie auf den Wechsel der Zeiten hinwies:

> Da dieses Du erkannt, so wirst Du nun gewiss
> Nicht mit den Göttern hadern mehr im Uebermuth,
> Auch nicht voll Hoffarth prahlen, wenn die Andern Du
> Durch Deines Armes Kraft, durch Reichthums Glanz besiegst!
> Die Zeit, die schnell verrinnt, beugt nieder und erhebt,
> Was irdisch ist; die Götter aber lieben den,
> Den edle Demuth ziert; den Frechen hassen sie.
>
> Sophokles' Aias.

Die Litteratur über Thorwaldsen ist sehr ausgedehnt, aber von dem Standpunkt aus gesehen, den meine Betrachtung einnimmt, liegt doch noch nicht viel vor. In Thiele's grossen, biographischen Werken ist das Material zu seiner Lebensbeschreibung und der Geschichte seiner Werke mit einem solchen Fleiss und einer solchen Fülle gesammelt, dass dies die Grundlage zu jeder späteren Behandlung Thorwaldsen's werden muss; aber in Bezug auf künstlerische Charakteristik (geschweige denn Kritik) kann man fast nichts daraus schöpfen. Weit mehr findet man in Hammerich's bekanntem Volksbüchlein; doch war es ja durchaus nicht die Absicht dieses Autors, sich auf das offene Meer der Untersuchungen hinauszuwagen, er wollte das vorliegende Material nur zu einem Bild von Thorwaldsen benutzen, das die Bewunderung seiner Landsleute befriedigen und ihren Glauben stärken konnte. Interessanter und freier in der Auffassung und dabei sympathischer und viel erschöpfender ist C. G. Estlander's Abschnitt über Thorwaldsen in seiner „De bildande konsternas historia". Und doch hat kein nordischer Kunsthistoriker ein so

tiefes Verständniss für Thorwaldsen's Kunst gehabt oder sich so in sie vertieft wie Höyen, wovon die kleinen Beiträge über Thorwaldsen in Höyen's leider so knapp bemessenen Autorschaft zeugen. (Siehe J. L. Ussing's Ausgabe von Höyen's Schriften.) Wenn ich mich in diesem Buch in einzelnen Punkten gegen Höyen's Auffassung aufgelehnt habe, so hat das seinen hauptsächlichen Grund darin, dass ich im Ganzen einen anderen Gesichtspunkt für die Betrachtung geltend mache, und dass deswegen die Dinge sich für mich anders trennen und vereinen wie für ihn. In einer Reihe von Vorträgen, die ich in meiner ersten Jugend im Studentenverein hörte, gab Höyen den historischen Ueberblick über Thorwaldsen's ganze Entwicklung, den man in Thiele's Materialsammlungen völlig vermisst, und zwar mit einer solchen Klarheit und Breite der Auffassung, dass es einen unauslöschlichen Eindruck auf mich, wie gewiss auf alle Zuhörer gemacht hat.

Die Deutschen, die Thorwaldsen zu seinen Lebzeiten ehrten und vergötterten, wovon noch viele, zerstreute Spuren in ihrer Litteratur zeugen, haben nach dem nationalen Bruch zwischen Dänemark und Deutschland nicht viel zur Kenntniss oder zum Verständniss des grossen Meisters beigetragen. Die Biographien von Thorwaldsen, die man in Künstler-Lexika, in Handbüchern über die allgemeine Kunstgeschichte oder die Geschichte der Plastik findet, haben keine sonderliche Bedeutung. Mehr Aufmerksamkeit verdienen einzelne, gelegentlich aufgetauchte Beiträge zu seiner Biographie (z. B. von Hagen, Kestner, Louise Seidler, Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen). Unter denen, die ihn noch hochstellen, giebt es einige, z. B. Riegel, die ihn frank und frei für einen Deutschen erklären, wobei man doch den eigenthümlichen Umstand nicht ausser Augen lassen kann, dass er ungefähr fünfzig Jahre zählte, als er zum ersten Mal deutschen Grund und Boden betrat, und dass er nie anders als auf der Durchreise dort gewesen ist. So weit ich es beurtheilen kann, steht er im Urtheil der Deutschen augenblicklich nicht gerade sehr hoch, wenn auch der Wiederklang seines Ruhmes noch keineswegs ganz erstorben ist.

Merkwürdiger Weise haben die Franzosen gerade in der letzten Zeit ein grösseres Interesse für ihn an den Tag gelegt. Zu seinen Lebzeiten und in den ersten Jahren nach seinem Tode geizten sie im Allgemeinen sehr mit ihrer Anerkennung. In Folge der Traditionen ihrer eigenen Kunst hatten sie wirklich

auch einen offneren Blick für seine Begrenzung, als es die Deutschen und Skandinavier haben konnten; und es liess sich nicht leugnen, dass sie in seiner Kunst und in seinem grossen Ruhm eine Macht erblickten, die mehr als jede andere ihre eigene künstlerische Hegemonie gefährden musste, namentlich in der Periode von 1815—1830. Nachdem er aber der Geschichte angehörte, fühlten sie, dass er einen hervorragenden Platz darin einnahm, und dass sie sich ernstlich mit ihm beschäftigen mussten, falls sie nicht eine arge Lakune in der allseitigen Kenntniss der wirklichen Welt, nach der sie streben, stehen lassen wollten.

Anklagen gegen ihn sind besonders von seinem Kunstgenossen David d'Angers erhoben worden, ferner von Charles Blanc und von Henri Delaborde. Es muss von dänischer Seite sehr anerkannt werden, ein wie grosses Verdienst Eugène Plon sich erworben hat, indem er durch sein schönes Werk über Thorwaldsen's Leben und Kunst die grosse Welt mit ihm bekannt gemacht und ein sympathisches, gerechtes Urtheil über ihn aufgestellt hat. Plon's Buch hat seinen Weg bis zu vielen Orten gefunden, wo man bisher kaum mehr von Thorwaldsen kannte als seinen Namen. Es hat sicher auch das Seine dazu beigetragen, dass andere Franzosen ihn später studirt haben, wie z. B. S. Jaquemont, dessen Artikel in der „Revue des deux mondes“ 1879 eine so aufrichtige Wärme athmeten.

Es handelt sich hier um den berühmtesten aller Dänen, um den, der die grösste Einlage an nordischem Charakter zu der Entwickelung der Welt-Kultur beigesteuert hat. Deswegen kann ein Versuch, etwas tiefer in den künstlerischen und psychologischen Charakter und den inneren Zusammenhang seiner Produktion, ausschliesslich von ihrer wesentlichsten Seite aufgefasst, wohl stets auf freundliches Entgegenkommen rechnen.

Ich erlaube mir auch, darauf aufmerksam zu machen, dass ich der erste Thorwaldsen-Schriftsteller bin, der ernstlich die Mittel zum Verständniss seiner Kunst benutzt hat, welche die grosse Menge seiner hinterlassenen, gezeichneten Entwürfe darbieten.

Nur an ihrer Hand versteht man das Wachsthum seiner Ideen und ihre Entwickelung im Embryozustand.

Kopenhagen (ursprünglich 1886).

Der Verfasser.

I.

Was Thorwaldsen's Zeitalter im Grunde auf dem Gebiete der Bildnerei wollte, was es von der Antike zu lernen strebte, war die ethische Auffassung der menschlichen Gestalt. Man verlangte danach in erster Linie als Gegensatz zu dem schwülen, frivolen Geist, welcher der französischen Alleinherrschaft aus Ludwig XV. Periode entströmte, — dann aber überhaupt als Gegensatz zu der grossen Kunst des Renaissance-Humanismus, die sich in allen Möglichkeiten der menschlichen Seele und des menschlichen Leibes ergangen und versucht hatte, die alle Triebe und Begierden der menschlichen Natur entfaltet und in dem verlockenden, erregenden, berauschenden Trank aller seiner kräftigsten Ingredienzien geschwelgt hatte; die den Menschen bald titanisch auf seine Macht trotzend dargestellt hatte, bald zerknirscht vor Reue und Erniedrigung oder mit gen Himmel gewandtem Blick ekstatisch strebend und einer unsichtbaren, höheren Welt entgegenstürmend; kurz, die den Menschen bald religiös, bald sinnlich, bald beides vereint, nie aber ethisch dargestellt hatte. Man wollte die letzte büssende Magdalena zur Thür hinauswerfen und statt der schönen Sünderin, die reuevoll am Boden lag, wollte man Menschen sehen, die frei und sicher auf ihren Füssen stehen konnten.

Man wollte sich ausserdem von den konventionellen, aristokratischen Manieren befreien, nach welchen schon die venetianische Kunst angefangen hatte, die menschliche Gestalt

zuzuschneiden, und die später in der französischen zur Karikatur geworden war, so dass man zeitenweise kaum Männer und Frauen, sondern nur Kavaliere und Damen darzustellen vermochte. Hinter dieser Bewegung in der Kunst liegt offenbar der moderne sociale Gleichheitsbegriff, wie ihn die französische Revolution proklamirte. Die Kunst der Renaissance, besonders im 17. Jahrhundert, hatte ebenfalls im Ueberfluss Beispiele für den Gegensatz zu jener aristokratischen Idealisirung geliefert: eine derb naturalistische Auffassung des vulgären Menschen. Aber man wollte sich jetzt überhaupt nicht in diesem Gegensatz bewegen; man strebte nach einer — vorläufig rein philosophischen und idealen — Auffassung des Menschen, unabhängig von modernen Standesverhältnissen. Auch dazu sollte das Menschenbild der Antike den Weg weisen.

Die beiden künstlerischen Hauptrepräsentanten der Periode waren der französische Maler Louis David als Vertreter der romanischen Nationen und Thorwaldsen als Vertreter der germanischen. David leitete die Periode ein, Thorwaldsen beschloss sie. Ein jeder von ihnen fand seine Lösung der Aufgabe und leitete sie auf weite Kreise des zeitgenössischen Europa über.

David steht in ganz direktem Verhältniss zu den socialen Bewegungen der neuen Zeit; er bewegt sich auf dem eigentlichen Schauplatz der grossen Handlungen und greift so lange wirksam in sie ein, bis eine einzelne Persönlichkeit (Napoleon) sich der ganzen Aktion bemächtigt; er macht sich zum künstlerischen Organ für die Revolution und darauf für jene eine herrschende Persönlichkeit. Er giebt das Neue in Gestalt von Menschen, die handeln, von Menschen, die wollen. Aber auf dem Schauplatz der Revolution und des Kaiserthums war die Kunst nur ein Diener, der in athemloser Fahrt die Salti mortali des Zeitalters mitmachen und

der, um überhaupt beachtet zu werden, sich auf das Proklamiren und Deklamiren legen musste. In Folge dessen überanstrengte sich die Kunst, wurde tendenziös und theatralisch.

Thorwaldsen lebt im Schutz vor den Stürmen des Zeitalters. Er entstammt einem kleinen Winkel Europas, wo die Sonne gedämpft, wo die Erde weich und von ruhigen Wassern umfluthet ist, einer kleinen, nüchternen Nation, in der mehr Milch als Wein getrunken wird, und wo eine patriarchalische Regierung Alles auf ihre Schultern nahm. Der grosse Bruch mit den Traditionen, der das Zeitalter bezeichnet, greift nicht unmittelbar in sein Leben ein, nur indirekt übte er seine grosse Wirkung aus.

Als Thorwaldsen nach Rom kommt, hat seine rein naive nordische Natur im Voraus nicht den geringsten Antheil an den modernen italienischen Kunsttraditionen und steht ihnen gegenüber ganz frei da. Der Kampf gegen das Alte ist eigentlich schon zu Ende geführt, und das Programm für die neue Kunst fix und fertig; man wartet nur auf den, der sie so recht in die Wirklichkeit übertragen kann. Die einzige Opposition, zu der er sich persönlich gezwungen sieht, ist gegen das gerichtet, was bei Canova, der doch im Wesentlichen auf dem Grund und Boden der neuen Zeit stand, noch vom Alten übrig war. Rom, wo er fast sein ganzes Künstlerleben lebt, war das allgemeine ästhetische Asyl für Künstler und geistreiche Leute aus ganz Europa; dort fand man eine Freistätte, und dort hörte man gewöhnlich nur von Weitem das Dröhnen von Napoleons Kanonen und schätzte den Frieden nur um so höher. Die Aufgaben des realen Lebens, die socialen, politischen, religiösen Fragen, die seine Umgebung beschäftigen, berühren ihn nicht. Er lebt beständig auf einem Reisefuss, — zuletzt als Ehrenbürger verschiedener europäischer Städte, ohne aber eigentlich jemals Bürger des Staates zu sein, in dem er lebt. In Folge seiner halb pro-

testantischen, halb rationalistischen Traditionen stand er ausserhalb des ihn umgebenden Katholicismus und noch mehr ausserhalb des religiösen Elements in der Renaissance-Kunst. Auf dieser Seite des europäischen Daseins war der Künstler der eigentliche Fürst, und die Kunst war kein Mittel, sondern ein Zweck. Dies mag im Allgemeinen ein sehr zweifelhafter Vorzug sein, doch hat er auf alle Fälle zur Folge, dass der Künstler seine Individualität bewahren darf, dass sein Wesen in aller Ruhe wahr bleiben kann, falls seine Natur gesund ist. Und es hat niemals eine gesundere Natur gegeben als Thorwaldsen.

Es war eine natürliche Folge dieses ganzen Verhältnisses — ein Produkt seiner Situation, seiner Nationalität und seiner Individualität —, dass seine Gestalten nicht wie die David's ethisch wurden in Folge des Willens und der Handlung; grösstentheils handeln oder wollen sie überhaupt nicht. Sie sind es dahingegen dadurch, dass sie sowohl an Leib als an Seele wohlgebildet sind: Das Ethische gehört innig und unauflöslich zu ihrer Natur und beruht nicht auf einem Beschluss. Gerade hierdurch steht Thorwaldsen in tieferer Uebereinstimmung mit der Antike, die ebenfalls auf keine andere Weise Tugend predigt als allein durch die Reinheit der Form und die natürliche Würde und Haltung in der Bewegung. Der Begriff des Wohlgebildeten steht vielleicht von Anfang an ein wenig in Zusammenhang mit einem gewissen konventionellen Begriff von der Wohlerzogenheit in den Kreisen, aus denen er hervorging; er fand aber einen unendlich tieferen Grund in einer wirklich plastisch-philosophischen Auffassung des Allgemein-Menschlichen und erhielt in Folge dessen eine universelle Bedeutung.

Bei allen Thorwaldsen'schen Gestalten wiederholt sich eine gewisse Verschämtheit in ihrem Wesen, die in direktestem Widerspruch zu allem steht, was in den Gestalten der Re-

naissance schwellend und strotzend, ja sogar ausschweifend und frech gewesen war. Sie haben scheinbar alle weit eher eine gewisse Tendenz, sich zurückzuziehen, als hervorzutreten: ein scharfes, kühnes, bestimmtes Auftreten liegt ihrem weichen Wesen jedenfalls fern.

Darin offenbart sich wohl ein Gefühl, das er von seiner eigenen Nation mitbrachte; darin liegt zugleich etwas, das auf eigenartige Weise das antik-griechische Gefühl für die heilige Begrenzung des menschlichen Wesens, für jene Schamhaftigkeit berührt, die zugleich der Wächter der Sittlichkeit und eine Zierde des Menschen ist, — ohne jedoch damit identisch zu werden, denn die Haltung der griechischen Gestalten ist frischer, mächtiger, energischer. Es liegt darin auch etwas, was Raffaels Auffassung von der menschlichen Gestalt in seiner ersten römischen Periode berührt, aber ebenfalls nicht damit identisch ist. Auch Raffaels Gestalten aus jener Zeit haben etwas, das man als wohlgeartet bezeichnen kann; sie haben aber mehr subjektives Feuer und Liebreiz in ihrem Wesen als die Thorwaldsen's. Jedenfalls war Raffael der einzige von den grossen Renaissancemeistern aus der Kulminationsperiode, mit dem Thorwaldsen so recht sympathisiren konnte.

Wir wollen es jetzt versuchen, den allgemeinen Charakter von Thorwaldsen's Kunst, den wir hier in einem vorläufigen abstrakten Ausdruck zusammengefasst haben, durch eine Uebersicht seiner Produktion auf den verschiedenen Gebieten genauer zu entwickeln. Natürlich kann hier nicht die Rede von einer vollständigen Musterung aller seiner Gestalten sein; denn ihre Zahl reicht fast bis an eintausend heran, wenn man nur die in Betracht zieht, die als Statuen oder Reliefs ausgeführt sind; man würde diese Zahl weit über-

schreiten, wollte man auch alle die mitnehmen, die in Zeichnungen vorliegen, selbst wenn man sich auf diejenigen beschränkte, die nicht dasselbe wiedergeben wie die plastisch ausgeführten.

Zuerst nehmen wir Thorwaldsen's Gestalten mit Bezug auf ihr geistiges Wesen, ihre Stimmung und Tonart in Augenschein und kommen dadurch dazu, Thorwaldsen's Künstlerpsychologie durch die Psychologie seiner Werke zu entwickeln.

Dann untersuchen wir, namentlich durch genaue Analyse einiger bestimmter Beispiele, wie sich das Seelische und das Körperliche in seiner Kunst zu einander verhält.

Endlich schildern wir von einem mehr formellen Gesichtspunkt aus das Charakteristische an Thorwaldsen's Figurenstil, an den Bewegungen, der Stellung, dem Körperbau, den Linien und der Form seiner Gestalten.

Hier liegt aber gleich ein Stein des Anstosses auf unserm Wege, etwas, das bei der Untersuchung Unklarheiten hervorrufen kann. Es gilt ja von Thorwaldsen wie von den meisten andern Künstlern, dass seine Gestalten nicht Menschen ganz im Allgemeinen darstellen, sondern dass sie ganz verschiedenen ästhetischen Arten und historischen Ideenkreisen angehören. Einige gehören der reinen Begriffs-Allegorie an, andere der Welt der Fabeln und der Mythen, andere der Geschichte der Vergangenheit und wieder andere dem Leben der Gegenwart. Einige sind ideal, andere real, einige sind heidnisch, andere christlich. Kann man die Rücksicht auf diese ideellen und historischen Grenzscheiden ausser Auge lassen und mit Berechtigung vom selben Gesichtspunkt aus über einen Christus, einen Merkur, einen Jason, einen polnischen General, eine allegorische Figur sprechen, indem man nur Rücksicht auf das nimmt, was sie als menschliche Gestalten sind?

Hierauf antworten wir, dass wir es nicht damit zu thun haben, was diese Gestalten, oder die Idealitäten oder Reali-

täten, wohin sie gehören, an und für sich sind, sondern einzig und allein damit, was sie für Thorwaldsen waren. Er bezeichnet die Einheit in dem, was wir zu untersuchen haben.

Man wird uns vielleicht von vornherein nur nach einem flüchtigen Ueberblick einräumen, dass seine Gestalten, zu welchem Gebiet sie auch in objektiver Beziehung gehören, ein gewisses gemeinsames Gepräge ihrer künstlerischen Herkunft, als Kinder seines Genies bewahren. Auf der andern Seite aber wird man wohl das Zugeständniss von uns verlangen, dass Thorwaldsen selber sich klar darüber war, auf welchem Gebiet er sich bewegte, und dass der specielle Charakter der Gestalt, die er jedes Mal darzustellen hatte, Gegenstand seiner ganzen Aufmerksamkeit war. Ich entsinne mich keiner Aeusserung aus seinem eigenen Munde in Bezug auf dies Verhältniss, aber er hat darüber sicher ebenso gedacht wie der ausgezeichnete schwedische Bildhauer Sergel, der in einem Brief an einen Schüler diesem einschärft, dass es darauf ankommt, durch die Behandlung der einzelnen Partien einer Gestalt ein Ganzes mit einheitlichem Charakter hervorzubringen, und dass dies dasselbe Princip ist, das den Meisterwerken des Alterthums zu Grunde liegt, so dass man, wenn man nur eine Hand oder einen Fuss sieht, sagen kann, das Glied gehört zu einer Statue von dem oder dem Charakter. Die Thorwaldsen'sche Periode legte hauptsächlich Gewicht auf den Sinn für den durchgeführten objektiven Charakter, im Gegensatz zu der voraufgehenden modernen Kunst, ja selbst zu mehreren der hervorragendsten Künstler der Renaissance (wie Michelangelo, Correggio, Rubens), die, jeder in seiner Weise, zu sehr bestrebt gewesen zu sein scheinen, alle Gestalten in eine Form zu pressen; ganz abgesehen davon, dass eine schwache Kunst nicht einmal einen einzigen Charakter konsequent und richtig durchzuführen vermag. Bei einem Ueberblick über den

Nachlass der antiken Kunst entdecken wir wirklich eine reiche Gallerie konsequent durchgeführter Charaktere.

Eins aber ist, was man will, ein anderes, was man kann. Die Frage ist, über eine wie grosse Mannigfaltigkeit besonderer Charakteristik der einzelne Künstler, selbst der reichbegabteste, in Wirklichkeit Gebieter ist. In dieser Hinsicht lässt man sich bei der Betrachtung der Antike leicht täuschen, denn man ist geneigt, ihren ganzen Reichthum als Produkt eines einzigen ungeheuer grossen Künstlers aufzufassen und zu vergessen, dass ihre Werke die Früchte unzähliger Künstlerkräfte und der Entwicklung mehrerer Jahrhunderte sind.

Unsere Betrachtung geht keineswegs davon aus, dass jeder objektive Charakterunterschied oder jedes erfolgreiche Streben nach einem solchen aus dem Schaffen eines Künstlers ausgeschlossen sein sollte. Je mehr wir aber die figürlichen Denkmäler der Welt betrachtet haben, um so mehr haben wir auch gelernt, einzusehen, dass die Grenzen für das Individuum weit, weit enger gezogen sind, als man im Allgemeinen anzunehmen geneigt ist, als es selbst der Künstler und seine Zeitgenossen geglaubt haben. Wir sind zu der Erkenntniss gekommen, dass die kunsthistorische Betrachtung, um in Uebereinstimmung mit dem zu stehen, was in Wirklichkeit die Resultate bestimmt hat, also um historisch fruchtbar zu sein, die einzelnen Phänomene stets erst auf den subjektiven Ausgangspunkt, auf den producirenden Künstler, zurückführen muss. Die besondere Leistung eines grossen Künstlers der menschlichen Gestalt besteht zu guterletzt in der Darstellung seines eigenen Menschentypus und des Typus seines Zeitalters — seiner Situation könnte man sagen —, wobei es durchaus nicht immer von Bedeutung ist, aus welchem idealen oder realen Winkel der Welt die Aufgabe gekommen ist, die in äusserem Verstande die Gestalt hervorgerufen hat. Die Aufgabe kann aber auch die Anlagen seines

producirenden Genius entwickeln, kann die Mannigfaltigkeit innerhalb der Einheit seiner Produktion erweitern.

Kaum einer von den grossen Künstlern der Welt bietet ein so lehrreiches Studium dieses Doppelverhältnisses dar wie Thorwaldsen, weil seine mächtige Produktion die in objektiver Hinsicht grössten Gegensätze mit allen ihren grössten Aufgaben umfasst, und weil seine Stellung, seine Intelligenz und seine grosse Assimilationsfähigkeit ihm einen grösseren Ueberblick verliehen, als ihn die früheren Zeiten haben konnten. Deswegen wollen wir auch in unserem Ueberblick seines ganzen Werkes ein besonderes Augenmerk darauf richten. Wir wollen uns sorgfältig davor hüten, jenen geistigen Grenzbestimmungen Gewalt anzuthun; wir wollen sie im Gegentheil vorläufig als gegeben ansehen, um an jedem entscheidenden Punkt zu untersuchen, wie weit sie in Wirklichkeit Grenzen für ihn bezeichnen.

Unsere Betrachtung soll nun darauf ausgehen, zu zeigen, in welcher Weise seine ganze Produktion als Einheit im Zusammenhang steht, als ein starkes Geflecht, dessen einzelne Fäden in einander übergreifen und sich mit einander verbinden.

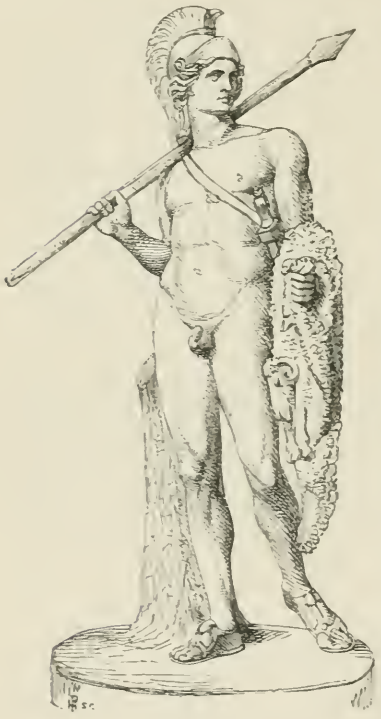
II.

Als Thorwaldsen seine Wirksamkeit in Rom begann, waren die antiken heroischen Ideen an der Tagesordnung. Zu seinem besonderen Lehrmeister unter den antiken Statuen wählte er ein mächtiges Bild der jugendlichen Manneskraft, einen der rosselenkenden Dioskuren auf dem Monte Cavallo, den er in kleinerem Maassstab sorgfältig kopirte[1]). Seine

[1]) Diese Kolossalfiguren waren damals Gegenstand besonderer Bewunderung. Canova, der im Frühling 1803 aus Paris zurückgekehrt war, wo er die Büste des ersten Konsuls modellirt, hatte dort die

ersten Lorbeern erntete er mit dem Bilde des Helden, der mit der eroberten Beute siegesstolz aus dem Kampf hervorgeht. (Jason, im Anfang des Jahres 1803 vollendet.)

Er hatte seinen Jason zur selben Zeit begonnen, als Canova der Welt seinen Perseus und die beiden Faustkämpfer schenkte (1800), die alle drei zu seinen berühmtesten und unvortheilhaftesten Arbeiten gehören. Wenn Canova selber im Jason einen „neuen und grandiosen Stil" anerkannte, so hat dies seine wesentlichste Bedeutung wohl ganz einfach darin, dass Canova anerkannte, dass Thorwaldsen hier das gegeben hatte, was er in seinem glatten, halb femininen Perseus und den beiden Raufbold-Idealen, denen er die Namen der alten griechischen Athleten gab, umgangen und verfehlt hatte, nämlich das Bild eines Mannes, eine Figur, die durch und durch ein Mann ist und sich nicht aufzublasen braucht, um es zu sein, ein Mann, der sich ruhig seiner eigenen Kraft bewusst ist und sich in diesem Bewusstsein stolz fühlt, ohne damit zu prahlen. Dass Canova hieraus etwas lernte, zeigte er später in seinem



Jason.

„Elgin Marbles" gesehen und äusserte, dass nur eine einzige Antike in Rom in diesem grandiosen Stil gehalten sei, nämlich der schönste der Kolosse auf dem Monte Cavallo. Man vergleiche aus der neuesten Litteratur Furtwängler, Meisterw. d. griech. Plastik. 128 ff.

Hektor (1808). Zwanzig Jahre früher hatte David mit seinen „Horatiern“ der Künstlerwelt in Rom gezeigt, wie ein Mann aussah; denn trotz des stark theatralischen Wesens dieser Figuren würde es ungerecht sein, ihnen einen ausgeprägt männlichen Charakter abzusprechen. Der durchgehende Unterschied zwischen David's und Thorwaldsen's Lösung der

David: Eid der Horatier.

Aufgabe besteht darin, dass David den Helden mit Vorliebe vor der That darstellt, stark geladen mit und bewegt von moralischem Pathos, während Thorwaldsen den Helden nach dem Kampf schildert, des Pathos entladen, ruhig, siegesstolz, bereit, den Frieden zu geniessen.

Dahingegen hatten nordische Künstler, — Sergel mit seinem viel früheren Diomedes und Carstens mit verschiedenen heroischen Gestalten (worunter ebenfalls ein Jason) — densel-

ben Weg betreten wie Thorwaldsen. Im Vergleich zu diesen Anläufen steht Thorwaldsen's Jason als durchgeführte, vollendete Produktion da. Dass darin noch, wie man behauptet hat, ein Anklang an das Motiv des Belvederischen Apollo zu erkennen ist, mag wahr sein: aber das berührt sein eigentliches Wesen doch nur wenig, während Canova's Perseus wirklich ein Nachkömmling des antiken Apollo ist.

Thorwaldsen's Phantasie war in den ersten Jahren des Jahrhunderts von Helden und Heldenthaten erfüllt. Er machte zahlreiche Entwürfe zu einer Statue des Diomedes mit dem geraubten Palladium (ein Motiv, das in der Stimmung dem Jason gleicht); er dachte ein wenig später an grosse Gruppen, Herakles im Kampf mit einem Kentauren oder Theseus im Kampf mit dem Minotaurus darstellend, an homerische Kämpfe, an Auftritte aus dem Amazonenkampf, an Herakles, der mit Antaios ringt. Er tummelte sich mit Achilleus auf dem Wahlplatz umher und fertigte gezeichnete und modellirte Skizzen zu einer Statue des Helden an, wie er die sterbende Amazonenkönigin aufhebt (1802), ein Thema, das er viel später in einem kleinen Relief behandelte. Seine Zeichnungen enthalten leidenschaftliche Motive, wie Achilleus, der das Schwert gegen Agamemnon ziehen will, und Achilleus, der Hektors Leiche hinter seinem Wagen herschleift. Als er mit Jason fertig war, modellirte er sein stolzes Relief: Briseïs wird dem Achilleus entführt (1803) und verlieh darin der prächtigen Figur des Helden (der in Form und Charakter stark an die Dioskuren auf dem Monte Cavallo erinnert) einen Ausdruck kochender, siedender Leidenschaft, den die Mitwelt zu wenig ruhig, würdig und antik fand.

Hat sich denn anfänglich bei Thorwaldsen ein Hang und ein Talent zur Darstellung des Leidenschaftlichen geäussert, das nur der Nahrung von Seiten der Mitwelt und der Umgebungen bedurfte, um seiner Produktion eine andere Rich-

tung zu geben? Die Frage lässt sich nicht gut abweisen, aber auch nicht beantworten[1]). Soviel steht fest, dass ein ruhiger Athemzug, ein langsames Tempo in der geistigen Bewegung, das sogar in völlige Windstille übergehen kann, sonst einen durchgehenden Charakterzug seiner Gestalten bildet. Unter vielen Hunderten von ihnen treten eine oder zwei mit einem Charakter auf, den man leidenschaftlich nennen kann: Ajax, der sich nach dem Urtheil über die Waffen des gefallenen Achilleus entfernt (Relief aus dem Jahre 1831), oder eine verzweifelte, trauernde Mutter auf einem Grab-Relief. Und diese Gestalten haben lange nicht die Bedeutung oder die grossartige Kraft, wie jener Achilleus auf der „Fortführung der Briseïs". Und gerade den Achilleus arbeitete er in seiner neuen Ausgabe als Relief aus einer weit späteren Periode (1837) um und machte ihn still wehmüthig, — übrigens mehr in Uebereinstimmung mit Homer's Erzählung, wenn man sich gerade an diese Stelle in der Iliade hält.

Der eigentlich heroische Schwung in Thorwaldsen's Produktion verlor sich überhaupt bald. Im Grossen und Ganzen liegt ein vorherrschender Geist des Friedens über derselben. Und der Zustand des Friedens, den die Künstlerwelt in seinem Aufenthaltsort, in Rom, — kümmerlich freilich und stets bedroht — unter Napoleons Herrschaft geniessen konnte, war nicht danach angethan, von Heldengesängen wiederzuhallen. Es war kein Friede wie derjenige, unter dem Phidias seine Meisterwerke in Athen schuf, hinter dem die frische Erinnerung an Marathon und Salamis, an einen siegreichen

[1]) Im Jahre 1813 las Thiersch in Brönsted's Wohnung diesem und Thorwaldsen eine Abhandlung auf italienisch vor. Darin hiess es, die Antike drücke Kummer, ja sogar Entsetzen mit Milde und Mässigkeit aus. Dem widersprach Thorwaldsen, indem er auf eine der Statuen von Niobe's Söhnen verwies, eine laufende Gestalt, der, wie er sagte, der Schaum vor dem Munde stehe.

Kampf für Altar und Herd lag. Es war ein Friede, wie man ihn auf einer ästhetisch geweihten Oase mitten in der harten, barschen Wirklichkeit, mitten in der Brutalität des Krieges findet[1]). Und dies Gefühl musste sich natürlich fortsetzen, nachdem es mit dem Friedensstörer ein Ende hatte und ganz Europa in der Restaurations-Periode zur Ruhe kam.

Seine Pläne zu Bildern von Kampfmotiven kamen niemals zur Ausführung, obwohl es doch von Zeit zu Zeit nicht an guter Aufforderung dazu fehlte. Selbst nicht Canova's Beispiel, das er sonst doch so gerne befolgte, — wie ein Rival dem andern folgt, um seine abweichende Meinung über dieselbe Sache zu sagen —, konnte ihn bewegen, die geplante Gruppe von Theseus und dem Minotaurus auszuführen.

Wenn man ausserdem erwägt, wie reich die Plastik des Alterthums an allerhand Kampfscenen ist, wenn man an diese herrlichen Giganten-, Amazonen- und Kentaurenkämpfe denkt, die ein Lieblingsthema der hellenischen Kunst waren, oder an die historischen Kämpfe der pergamenischen oder römischen Kunst; wenn man ferner erwägt, dass der Kampf selber, indem er die körperliche Kraft entwickelt und anspannt, eine für die Plastik so ergiebige Aufgabe ist, so ist es ein sehr bezeichnender Umstand, dass der grösste Bildhauer der neueren Zeit, ein Künstler, der sich so zur Antike verhielt, wie Thorwaldsen es that, überhaupt niemals eine Kampfscene ausgeführt hat. Seine plastische Produktion ist doch sonst gross genug, um für eine kleine Ausnahme Raum zu haben; aber von dieser Regel giebt es keine solche.

Seine Phantasie beschäftigte sich von seiner Jugend bis zum Alter gern mit der Iliade, überhaupt mit dem trojani-

[1]) Die Gruppe von dem Frieden, die Thorwaldsen schon 1800 nach den politischen Kämpfen schuf, die im letzten Jahre des vollendeten Jahrhunderts über Rom hingegangen waren, existirt bekanntlich nicht mehr. Doch ist die Erinnerung daran in seinem gezeichneten Entwurf bewahrt.

schen Krieg, auch wo seine Motive ausserhalb des Rahmens des homerischen Gedichts liegen. Nun weiss ein Jeder, wie voller Blut und Kämpfe die Iliade ist, und mit welcher Vorliebe und Umständlichkeit Homer beschreibt, wie die Helden auf diese oder jene Weise ihre Todeswunde erhielten[1]). Der Ruhm des Achilleus und des Hektor war doch schliesslich darin begründet, dass sie sich tapfer schlugen. Aber in Thorwaldsen's Darstellungen ihrer Geschichte kämpfen sie niemals. Sie sind freilich in Form und Gestalt prächtig als Helden charakterisirt, wie z. B. Jason; und dort, wo Hektor dem Paris gegenübersteht und ihn wegen seiner Lässigkeit und Weichlichkeit ausschilt, nimmt der Künstler wahrlich Partei für die Männlichkeit und den Heldenmuth in Gestalt des älteren Bruders. Aber Thorwaldsen wählt stets die Scenen, in denen sich die Gestalten kraft rein innerlicher, seelischer Motive entfalten, — jedenfalls wenn man das Relief ausnimmt, auf dem Chiron den Achilleus als Knaben im Gebrauch der Waffen unterweist. Hektor ist der Ehemann und der Vater, bewegt im Augenblick des Abschiedes; Achilleus ist Briseïs' Geliebter, er ist der Ueberwinder der Amazonenkönigin und ihr Bewunderer (le vainqueur vaincu); er ist der treue und hilfreiche Freund des verwundeten Patroklos; er ist das gerührte Herz gegenüber dem betrübten alten Vater seines Feindes.

Indessen beschäftigte sich Thorwaldsen — theils aus eigenem Antrieb, theils auf Aufforderung Anderer hin — sein Leben lang mit Heldengestalten; zu dieser Klasse gehören viele seiner stattlichsten, berühmtesten Werke.

---

[1]) Dass sich unter allen plastischen Arbeiten und hinterlassenen Zeichnungen Thorwaldsen's keine Spur davon findet, dass er die Odyssee gekannt hat, kann wohl als Beweis dafür gelten, dass er sie in Wirklichkeit nicht gelesen hatte. Sie würde ihn vielleicht reichlich so sehr angesprochen haben, wie die Iliade, die in seinem Zeitalter wegen ihres erhabenen, stolzen Charakters bevorzugt wurde.

Hin und wieder stellt er auch den grossen, starken Herakles dar, hingegen keine der zwölf Heldenthaten. Es ist Herakles in Omphale's Schooss (Jugend-Relief von 1792) oder Herakles, dem nach überstandenen Kämpfen und Mühen von Hebe der Unsterblichkeitstrunk eingeschenkt wird. Die letzte Heldenfigur, die Thorwaldsen ausführte, war ebenfalls Herakles (die Kolossalstatue für die Nische im Christiansborger Schloss); in dem Motiv und der Bewegung dieser prächtigen Gestalt gab er im Wesentlichen dasselbe wieder, was er 40 Jahre zuvor im Jason gegeben hatte. Es ist der Held in einer Pause zwischen den Thaten.

Sonderbarerweise spielt der Kriegsgott, der grimme Ares, den die Griechen so wenig liebten, und der in den Ueberresten antiker Kunst nicht stark hervortritt, eine wichtige Rolle in Thorwaldsen's Produktion, — allerdings nur eine wenig kriegerische Rolle.

Zuerst gruppirte Thorwaldsen ihn — in Folge einer äusseren Veranlassung — zusammen mit der Venus (1806); dann arbeitete er, zwei Jahre später, die Marsgestalt für sich als „friedenbringenden Kriegsgott" mit dem Oelzweig in der Hand um. Die etwas sonderbare Dialektik, die in diesem Begriff liegt, hat übrigens ihren Ursprung in der Antike; in der damaligen französischen Kunst unter Napoleons Herrschaft tauchte er wohl gelegentlich als Phrase für politische Heuchelei und leichtsinnige Schmeichelei auf[1]); von Thorwaldsen's Seite bezeichnet er vielleicht zunächst einen frommen Wunsch.

[1]) In Landon's Annales du musée et de l'école moderne des beaux arts, Paris 1803, wird eine Statue von Cartelier, „La guerre" kritisirt. Die Wahl der Attribute — heisst es — beweist, dass das Modell bereits vor mehreren Jahren ausgeführt ist. Hätte der Künstler damals eine Ahnung von dem glücklichen Zeitalter gehabt, das den verschiedenen Völkern Europas den Frieden wiedergiebt (!), hätte er damals vorausgesehen, dass ein stets vom Gotte des Krieges begünstigter Held nur

Wiederum zwei Jahre später führt Thorwaldsen ihn in einer prächtigen Reliefkomposition in die Werkstatt des Vulkan, wo er seine Geliebte Venus abermals trifft und von dem schelmischen kleinen Amor empfangen wird, der behauptet, dass sein eigener Pfeil die Lanze des Mars aufwiege (nach einem Motiv bei Anakreon). Und gleichzeitig arbeitet der Künstler seine Statue des Mars um und gruppirt ihn zusammen mit dem kleinen Amor, der seinen Pfeil in der Hand wägt (1810).

Das Missverhältniss in dieser Gruppe besteht darin, dass die Figur, die in körperlicher Hinsicht die grosse, starke, in geistiger Hinsicht die kleinere, schwächere ist, und umgekehrt. Die Gruppe ist zur Erhöhung des kleinen Amor und zur Verkleinerung des Mars ausgeführt, und doch ist dieser Letztere in kolossalem Maassstab dargestellt. Das spitze, kleine Epigramm, das die grosse Gruppe zusammenhält, wendet im Grunde seinen Stachel gegen das, wofür die Plastik als solche sich interessirt, insofern, als es geltend macht, dass alle Macht und Kraft, die sich in Mars' Körperformen offenbart, eigentlich nicht die wahre, die entscheidende Macht und Kraft ist. Im Uebrigen ist diese breit angelegte Figur ein plastisches Prachtstück, aber sie ist matter in der Haltung und Stimmung als die andern heroischen Gestalten, namentlich als Jason.

Im Jahre 1812 erhält Thorwaldsen von französischer Seite die Aufgabe, den grossen Friedensstörer des Zeitalters, Napoleon selber, der in Rom erwartet wurde, zu verherrlichen.

---

nach dem Siege hascht, um den Frieden zu befehlen, so hätte er diese Statue von einem andern allegorischen Standpunkt aus behandelt. Er würde alsdann, indem er den Krieg als denjenigen betrachtete, der den Frieden zum Ziel hat, ihn nach Sitte der Alten dargestellt haben, als Mars, der in der einen Hand eine Lanze, in der andern einen Caduceus hält.

Thorwaldsen's Friedensliebe verband sich ja mit dem weitgehendsten Indifferentismus; einige Jahre später übernahm er es ebenso gern, durch seine Kunst den österreichischen Sieger von Leipzig wie die polnischen Fürsten zu feiern, die in derselben Schlacht auf französischer Seite gefallen waren. Wiederum eine Reihe von Jahren später führte er eine kleine Apotheose in Büstenform von Napoleon aus. Denselben Indifferentismus hat man übrigens auch Canova vorgeworfen; und man muss einräumen, dass er eigentlich eine ganz nothwendige Folge der Situation der Künstler in Rom war. Es gab ja auch Menschen, ja Helden auf beiden Seiten des Kampfes.

Die Aufgabe von 1812 löste Thorwaldsen durch den berühmten Fries, der Alexanders Einzug in Babylon darstellte; Napoleon erntete keine Ehre und keine Freude davon, Thorwaldsen hingegen um so mehr. Alle, und nicht zum mindesten er selber, sahen mit Staunen, welche Schätze der edelsten Gestalten-Phantasie seinem Geiste zu Gebot standen.

Alle waren einig gewesen in ihrer Freude über diese Schätze, dahingegen scheint eine gewisse Unklarheit darüber zu herrschen, wie sie aufzufassen seien. Zum Unterschied von den vorhin erwähnten Mythen- und Sagendarstellungen wird diese Arbeit in der Regel unter den historischen Kunstwerken aufgeführt, und hervorragende Kunstkenner haben besonderen Werth auf ihre Verdienste als historische Darstellung gelegt. Höyen lobt bei verschiedenen Gelegenheiten die Art und Weise, wie „das damalige Asien und Europa in den verhüllten Persern und den leicht beweglichen Hellenen mit scharfen, unverkennbaren Zügen geschildert“ sind; er hebt hervor, dass „der Künstler hier mit scharfen Zügen Hellas und Asien, den Geist der Freiheit und des Sklaventhums, einander gegenübergestellt hat.“ Henri Delabarde räumt noch im Jahre 1868 in seinem Artikel in der

Revue des deux mondes ein, dass Thorwaldsen im Alexanderfries eine tiefe Einsicht in die Forderungen des Stoffes an historische Charakterschilderung offenbart.

Sicher hat niemand mehr Blick für die Schönheit dieses Werkes gehabt als Höyen, aber seine Worte darüber treffen mehr das, was er in einem historischen Kunstwerk hervorgehoben sehen möchte, als das, was Thorwaldsen hat geben können oder wollen; da schiesst er fehl. Ob es mit der Geschichte, mit der wirklichen Geschichte übereinstimmt, dass Alexander und sein macedonisches Heer den Geist der hellenischen Freiheit gegenüber dem asiatischen Sklaventhum repräsentirt, wollen wir hier unerörtert lassen. Dass Thorwaldsen an einen solchen Gegensatz gedacht haben sollte, stimmt einmal nicht mit der Veranlassung zu dem Werk überein; das fühlt man, sobald man statt des Namens Alexander Napoleon und statt Babylon Rom setzt. Auch stimmt es nicht mit dem Werke selber, was noch mehr zu sagen hat. In den Gestalten selber, in ihren Formen, ihren Bewegungen, ihrer ganzen Erscheinung ist nicht der geringste nationale Charaktergegensatz zu bemerken; die auf der kriegerischen wie die auf der friedlichen Seite befindlichen könnten aus dem Grunde gern leibliche Geschwister sein.

Der Unterschied liegt in ihrer verschiedenartigen Situation und dem daraus folgenden Ausdruck, sonst nur im Kostüm. Und wie kann man — besonders vom Standpunkt unserer Zeit aus — der Ansicht sein, dass durch diese Kostümirung historischen Ansprüchen Genüge gethan ist! Die Vorstellungen von asiatischen Kostümen, die Thorwaldsen aus den Abbildungen von persischen Monumenten in Carsten-Niebuhr's Reisebeschreibungen hat schöpfen können, betreffen einmal nicht die Babylonier, und sind ausserdem, was die Perser anbetrifft, nicht korrekt aufgefasst. Auch hat er sie mit anderwärts — wohl hauptsächlich den Reliefs der

Trajanssäule — entlehnten Zügen vermischt, die eigentlich den Sitten nordeuropäischer oder afrikanischer Barbaren entlehnt sind. So entbehrt z. B. das Kostüm sowohl im Ganzen, als in Bezug auf die einzelnen Figuren der historischen Konsequenz. Der Künstler hat sich damit begnügt, durch Hülfe von Beinkleidern, Schuhen, verschiedenen Arten Mützen, Haarflechten etc. seinen Asiaten einen fremdartigen Anstrich und seiner Komposition Abwechselung zu verleihen. Aber dies war ja auch von seinem rein künstlerischen Gesichtspunkt aus ganz hinreichend; und er hat das alles mit dem ihn nie verleugnenden Schönheitssinn und Takt gegeben.

Nein, der Alexanderzug ist in Wirklichkeit nicht mehr historisch als Thorwaldsen's Bilder aus der Iliade. Alexander ist, — wogegen er selber wohl nichts einzuwenden gehabt haben würde, — ein epischer Held, ein wiedererstandener Achilleus. Man staunt, wie genau der Künstler Curtius' Beschreibung vom Einzug des Alexander gefolgt ist, wenn auch nicht in allen Zügen; aber damit ist ja nicht gesagt, dass er sich auf einem andern, mehr real-historischen Terrain gefühlt hat, als bei seinen früheren griechischen Bildern, für die er ebenfalls bestimmte Ausgangspunkte und gegebene Texte hatte.

Die griechische Geschichte ist hier ganz so benutzt, wie die Griechen selber ihre Mythen und Sagen benutzten, vorbildlich, zur Verherrlichung der zeitgenössischen Geschichte des Künstlers. Zur Auffassung des Gegensatzes zwischen den Charakteren der beiden Volksstämme hatte Thorwaldsen ebenfalls nicht genügend plastische Stützpunkte. Der wirklich gegebene Gegensatz bezieht sich auf ein Heer und auf die Einwohner einer reichen, friedlichen Stadt; ja, und auch der ist kurz davor zu verschmelzen: von dem barschen, abgehärteten Gepräge, das man bei der Schilderung der macedonischen Soldaten erwartet haben könnte, merkt man nicht sonderlich viel bei diesen schönen, leichtbewaffneten Kriegern,

die fröhlich dem üppigen Schooss des Friedens entgegeneilen. Es ist gleichsam eine frische Sommerbrise, die in eine warme, stillstehende Luft hineinweht, sie erwärmend und zugleich in Bewegung versetzend. Er ist die festliche Lyrik des Sieges und des Friedens und der Ruhe auf beiden Seiten in ganz idealen Formen dargestellt. Der Held auf seiner Quadriga, die von der Siegesgöttin gelenkt wird und der die Friedensgöttin mit dem Oelzweig entgegenschwebt, das ist abermals der Held nach der That und, wenn man will, abermals der friedenspendende Kriegsgott.

Der kriegerische Theil des Frieses hat aber doch den geringsten Antheil an dem Ruhm des Werkes: der Reiterzug des Parthenon, der ja hier offenbar Thorwaldsen's Vorbild gewesen ist, — auf jene freie Art und Weise, mit der er überhaupt antike Vorbilder benutzte —, hat mehr Ernst und mehr Energie, obwohl er nicht einmal das kriegerische Element besitzt, das in der Aufgabe des Alexanderfrieses lag. Die eigentlichen göttlichen Leckerbissen in Thorwaldsen's Komposition findet man in dem friedlichen Zug, der in reicher Mannigfaltigkeit und Abwechslung Alexanders Wagen von den Thoren Babylons aus entgegenzieht.

Ueberhaupt ist der bezeichnende Unterschied zwischen diesem Fries — wie zwischen allen modernen Werken dieser Art — und den alten griechischen, dass hier eine weit grössere Abwechslung in den Elementen der Komposition geboten wird. Die Länge des Alexanderfrieses beträgt nur wenig über ein Fünftel des Parthenonfrieses und nimmt in der ganzen Ausdehnung — mit den Löwen, Tigern und Elephanten, den Musikanten und tanzenden Mädchen, den Reitern und dem Fussvolk, den Astrologen, Hirten und Handelsleuten u. s. w. — längst nicht die Hälfte des Raumes ein, der auf dem Parthenonfries allein von den Reitern ausgefüllt wird. Welches modernen Künstlers Phantasie

würde sich nicht müde und erschöpft fühlen oder würde vielmehr das Gewehr in den Graben werfen, falls man sie einer Aufgabe wie diesem Reiterzug gegenüberstellen wollte! Hier empfindet man so recht den Unterschied zwischen dem Verhältniss der antiken Kunst zu der plastischen Schönheit, die das wirkliche Leben grosssäugte und ihr darbot, und der modernen Kunst mit ihrer geniessenden Wiederaufnahme der Schönheitselemente, auf welche die Antike ihr eine Anweisung gegeben hat.

In seiner späteren Kunst hatte Thorwaldsen noch einen Zug aus der Geschichte Alexanders hinzuzufügen.

Im Jahre 1832 modellirte er das Relief des jungen Siegers, der während der Orgie durch Thaïs verlockt, seine Fackel an der ihren entzündet, um die Königsburg Persepolis zu verbrennen; und fünf Jahre später arbeitete er diese Komposition um, wodurch sie an Reichthum und Feinheit gewann. Thorwaldsen hat, besonders in dem letzten Relief, der Gestalt des jungen Tyrannen einen krautjunkerhaften Charakter gegeben, der Alexander entschieden auf eine niedrigere Rangstufe stellt als Achilleus und die übrigen Sagenhelden, ohne doch dabei seiner Darstellung eine historisch getreuere Lokalfarbe zu geben. Es ist der Held als Thor, aufflammend in wahnsinniger Liebe. Der wirkliche Triumphator ist doch nicht der grosse Alexander, der die Welt besiegt, sondern der kleine Eros, der den Sieger besiegt. Amor triumphans ist auch hier — wie so oft bei Thorwaldsen — die Hauptperson, selbst wenn er nicht persönlich auf der Bildfläche erscheint.

Als Thorwaldsen in der Periode nach dem Wiener Kongress unter wesentlich neuen historischen Bedingungen und mit einer wohlerworbenen europäischen Berühmtheit durch

die Ausführung von Ehrendenkmälern für wirkliche Persönlichkeiten so stark in Anspruch genommen war, ward ihm gar bald die Aufgabe zu theil, Männer und Helden aus der jetzt abgeschlossenen Kriegsperiode zu verherrlichen: die polnischen Fürsten Joseph Poniatowski und Wladimir Potocki, beide in der Schlacht bei Leipzig gefallen, und dann Eugen von Leuchtenberg.

Man darf sich nur nicht verwirren lassen durch diesen Uebergang von antik-griechischen zu modern-europäischen Namen: in künstlerischer Hinsicht hatten sie vorläufig für Thorwaldsen nichts Neues im Gefolge.

Persönlich kannte er die Männer, deren Bilder er ausführen sollte, ganz und gar nicht. Als er, um etwas Anhalt für Potocki's Statue zu haben, — so erzählt Thiede — die erforderliche Auskunft bei der Witwe und den Freunden des Fürsten suchte, sandte man ihm ein Portrait, und übrigens begegnete man ihm überall, wo er sich erkundigte, mit der Beschreibung eines „ideal schönen Mannes von heroischem Wuchs, der am besten mit dem Apoll von Belvedere zu vergleichen sei". Darin findet man ausgesprochen, was auch in Bezug auf die anderen Figuren gilt, dass die Mitwelt weder Auge für eine scharfe, individuelle Portraitdarstellung hatte, noch eine solche wünschte, sondern den Hauptwerth auf eine ideale Verherrlichung legte. Deswegen wandte man sich ja auch an den grossen Meister in dieser Richtung, selbst wenn er den Heimgegangenen niemals gesehen hatte. Thorwaldsen hatte nichts anderes zu thun, und man wünschte nicht, dass er irgend etwas anderes thun sollte, als aus derselben Quelle schöpfen, aus der er seinen Jason, seinen Achilleus, seinen Alexander genommen hatte[1]). Auch die Köpfe sollten nicht

[1]) Einen der damaligen berühmten Feldherren, den Sieger von Leipzig, Fürst Schwarzenberg, einen dicken, alternden, zottelbärtigen, österreichischen Herrn, zu dessen Monument er eine vorzügliche Skizze

eigentliche Portraits sein, was ja auch mit einer rein idealen Behandlung der übrigen Figur nicht vereinbar sein würde. Dass Ideale mit Portraits oder Eindrücken von wirklichen Personen als Ausgangspunkt dargestellt werden können, davon kennt die Geschichte ja zahlreiche Beispiele.

Welchen Standpunkt Thorwaldsen in dieser Beziehung einnahm, davon hat man noch heute zahlreiche Illustrationen in den Portraitbüsten von Poniatowski, von Byron und Pius VII., mit den monumentalen Statuen dieser Männer verglichen. So wie die Köpfe dieser Statuen oder die von Potocki und Leuchtenberg ausgeführt sind, erscheinen sie bei genauerer Betrachtung eigentlich nicht individueller als die Köpfe des Mars, des Merkur, des Herkules.

Diese Auffassung von Thorwaldsen's monumentalen Portraitfiguren gilt nicht allein den Helden. Der Architekt des Museums, G. Bindesböll, soll einstmals — sehr treffend — über Thorwaldsen's Gestalten dieser Art geäussert haben, dass man Auge für die antike oder die allgemeine Idee haben müsse, die den Kern darin bilde. In Kopernicus Gestalt steckt die antike Muse. Die eigene Portraitstatue des Künstlers und die Figur von Gutenberg schliessen sich, jede von ihrer Seite, eng an die Vorstellung von Vulkan, den Gott der sinnreichen Kunst und des Handwerks an, wie ihr Thorwaldsen in der Statue von 1838 ihren Ausdruck gab. Gutenberg steht in der Mitte zwischen Vulkan und den Aposteln. In den weit früheren Portraitstatuen der Fürstin Bariatinska und der Gräfin Ostermann gab Thorwaldsen eine freie Bearbeitung antiker Gestaltmotive.

Dass nun jene modernen Heldenfiguren, um zu ihnen zurückzukehren, mit ihren idealen Formen und Kostümen

modellirte, vermochte er jedoch nicht in idealer Form zu gestalten, weswegen er ihn in Generalsuniform darstellte. Bekanntlich kam dies Monument nie über die Skizze hinaus.

eines historischen Charakters als Gestalten aus dem 19. Jahrhundert ermangeln, steht ausser Frage, und es wurde, vom Standpunkt einer späteren Auffassung, die Anklage gegen sie erhoben, dass sie zu „griechisch“ seien. In Wirklichkeit berührt diese Anklage ihren künstlerischen Werth oder ihre Interessen als Thorwaldsen'sche Gestalten durchaus nicht. Potocki's Statue gehört unbedingt zu seinen vollendetsten, schönsten, anziehendsten Werken. Sie müsste nur irgend einen antiken Namen haben, dann würde sie auch zu den populärsten gehören; jetzt glauben die Leute, sie brauchten sich nichts daraus zu machen, weil sie einen ihnen unbekannten polnischen Officier darstellt. Es mag ein Mangel vom Standpunkt der Geschichtsforschung aus oder für die Angehörigen des Fürsten sein, dass die Statue auf seinem Grabe nicht die geringste Aufklärung darüber giebt, was der Mann in Wirklichkeit war; die übrige Welt aber muss die Statue ohne Weiteres in die Reihen jener Werke einordnen, die die ausgeprägteste Vorstellung von dem idealen Begriff jenes Zeitalters und namentlich Thorwaldsen's von dem Mann und dem Helden giebt. Der Name eines Kunstwerks ist schliesslich nur etwas ganz äusserliches, das man darauf kleben und wieder abnehmen kann, ohne dass man deswegen dem Kunstwerk selber Nutzen oder Schaden zufügt.

Es ist abermals der Geist des Friedens, der über diesen Gestalten ruht, wenn sie auch noch so sehr Kriegshelden darstellen.

Potocki (1821) steht da, als wenn er in der Entfernung mit einer gewissen betrachtenden Sympathie Zeuge irgend eines erhabenen, glänzenden militärischen Schauspiels, wie z. B. des Alexanderzuges sei; selber das Schwert aus der Scheide zu ziehen, daran scheint er am allerwenigsten zu denken. Die Figur ist ja für ein Grabmal bestimmt, und deswegen hat sich Thorwaldsen wahrscheinlich den Tod als

die Grenze, als das Perfectum absolutum gedacht, das ihn von den Ereignissen des Lebens und der Wirklichkeit scheidet, die er aus dem Lande der Ewigkeit betrachtet. Es ist der Krieger, der Urlaub erhalten hat.

Fürst Wladimir Potocki.

Eine solche Auffassungsweise konnte auch wohl ganz natürlich zu jenem Zeitpunkt auftauchen, wo der Kongress zu Wien einen bestimmten Strich unter die verflossene Kriegsperiode gemacht hatte. Ein Zug von Wehmuth herrscht in der Statue von Leuchtenberg (1827) vor, indem er der Muse der Geschichte seinen Kranz überreicht und sich selber in die Finsterniss des Grabes begiebt. Bei Poniatowski's Monument hatte Thorwaldsen bekanntlich anfangs an ein sehr lebhaftes, episches Motiv gedacht — an den Helden, der sein Ross vor dem Fluss anhält —, was auch in der Skizze, die das Museum aufbewahrt, angedeutet ist. Aber in der grossen, durchgeführten Figur (1827) ist er davon ausgegangen, einen weit ruhigeren Eindruck zu geben, ungefähr nach dem Vorbild, das in der Broncestatue des philosophirenden Kaisers Marcus Aurelius auf dem Kapitol, dem Stammvater aller modernen Reiterstatuen, gegeben war. Diese majestätische Haltung passt wohl besser für einen Kaiser als für einen polnischen Divisionsgeneral. Das ausgestreckte Schwert in der Hand des Helden gebietet Ruhe und Ordnung, ermuntert jedoch nicht zum Vorgehen.

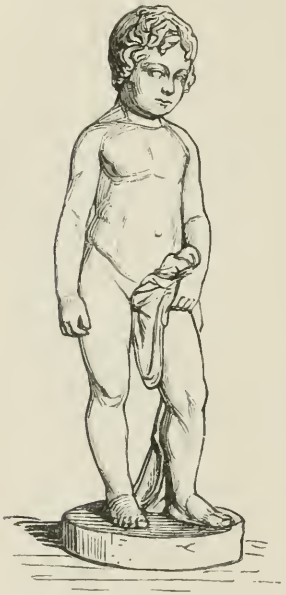
Die Zeit ging dahin und die Kunst entfernte sich mehr und mehr von dem Standpunkt, der Thorwaldsen's Ausgangspunkt gewesen war. Die Periode der Romantik verlangte Bilder von den Kriegern und Helden der Vorzeit und des Mittelalters. Die Ansprüche an historische Charakteristik wurden ernster, und das historische Kostüm ward unvermeidlich.

Es ist wahrlich ein eigenthümliches Zeugniss von Thorwaldsen's beständig neuem und frischem Lebensquell, von seiner Fähigkeit, sich der Entwicklung der Zeit anzupassen oder vielmehr, sich mit ihr zu entwickeln, — dass er in dem grossen Reiterbild von Maximilian von Bayern (1830—1834) wirklich eine durchgeführt historische Charakteristik gab und dabei eine Gestalt, die in ihrer ganzen Haltung strammer und thatkräftiger ist als wohl irgend eine andere seiner Gestalten. Doch erscheint uns die vorwärts kommandirende Bewegung dieser Figur ein wenig erstarrt, gleichsam zu einem monumentalen Symbol gestempelt; sie nähert sich daher jedenfalls der Grenze des Melodramatischen, was Thorwaldsen sonst ferner liegt als irgend einem andern Künstler.

Gleichzeitig (1830—1836) war ihm die Aufgabe gestellt, das Bild eines echten jungen Romanhelden aus dem allerromantischsten Mittelalter, das des kühnen und unglücklichen Conradin von Hohenstaufen, auszuführen. Aber in Bezug auf historische Charakteristik begnügte er sich hier mit mittelalterlichem Kostüm und Haartracht und benutzte im Uebrigen ein Motiv, das er früher für die Statue Potocki's entworfen, dann aber aufgegeben hatte. Hier ist es abermals ein stiller, wehmüthiger Zug, der die Figur beseelt; der junge Fürst steht da, als schaue er von seinen ewigen Wohnungen zurück auf sein kurzes, tragisches Leben.

Noch einen Schritt, der mit zur Konsequenz der ganzen Zeitbewegung gehörte, sollte Thorwaldsen in einem Alter von 70 Jahren während seines Aufenthaltes in der Heimat machen,

nämlich in die vaterländisch-historischen, nationalen Aufgaben hinein. Er modellirte Reliefs von Johan Rantzau und Hans Madsen und die Statue Christians IV. für sein Grab in Röskilde. Bei dieser Figur ging Thorwaldsen, wie bei der Statue Maximilians, ganz und gar auf die an das historische Portrait gestellten Anforderungen ein, die also den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung abgeben. Aber er ging an's Werk invita Minerva und hatte kein Glück mit dem saftigen, grobkörnigen, bramarbasirenden Wesen des 17. Jahrhunderts, das so wenig mit der feinen, idealen Verschämtheit seines eigenen Wesens übereinstimmte. Man erkennt wohl Thorwaldsen in diesem bescheidenen Christian IV., der sich selber klein macht; man fühlt sogar die Verwandtschaft mit der schönen, kleinen Statue eines verschämten vierjährigen englischen kleinen Mädchens, das er 1814 modellirte, und das beinahe dieselbe Stellung einnimmt, die für das Kind ungleich besser passt. Aber Christian IV. und seine Zeit erkennt man nicht so ganz.



Lady Georgina Russel.

III.

Wir haben gesehen, wie Thorwaldsen's Auffassung des Helden in seiner früheren Zeit bis zu einem gewissen Grade von einem unsichtbaren und mittelbaren Verhältniss zu Napoleon beeinflusst wurde. Im Gegensatz zu ihm und im Gegensatz zu allen Helden und Heldenfürsten enthält Thor-

waldsen's spätere Produktion Bilder von den beiden Regenten, die man vor allen andern seine eigenen nennen muss, — nämlich von Pius VII. (die grosse Statue auf dem Monument in der Peterskirche, 1825, und die Figur auf dem kleinen Relief zu Consalvi's Monument, 1824) — und von Friedrich VI. (die kleine, entzückend schöne Skizze zu einem Monument,

Thorwaldsen's Skizze des Denkmals Friedrichs VI.

kurz nach dem Tode des Königs modellirt). Beide thronen sie in ihrer ganzen Herrscherpracht. Es liegt eine eigene Innigkeit in diesen beiden Figuren, hauptsächlich wohl in der Friedrichs VI. Und man kann sich nichts Milderes, Sanftmüthigeres, Friedfertigeres denken als Thorwaldsen's Bilder von diesen beiden ehrwürdigen Greisen, denen vom Leben

in den schlimmen Zeiten so manch ein harter Stoss versetzt war, die aber nur Segnungen für ihr treues Volk hatten.

Während der gewaltsamen Kämpfe seines Zeitalters hatte Thorwaldsen bereits früher offenbart, dass das, was er an politischen Sympathien besass, auf Seiten der Legitimität zu suchen sei; er hatte diese Sympathie ja schon mit der Muttermilch eingesogen, ausserdem eignete sein Charakter sich durchaus nicht für den Kampf, und endlich ermangelte er allen politischen Geistes. Zu Ehren seiner Loyalität für das Gegebene hatte er früher, 1819, ein Werk geschaffen, das vor allen seinen andern ein tiefes und stark tragisches Gefühl ausdrückt, — den Löwen von Luzern, der noch im Tode den Königsschild bewacht, — eine Erinnerung an die Schweizergarde Ludwigs XVI.

Aus Dänemark unter Friedrich VI. erhielt er eine Menge theils höchst bedeutungsvoller Aufgaben. Das Publikum, das, besonders in Rom, — hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Privatpersonen, die die Kunst liebten und das geistige Leben um seiner selbst willen pflegten, — Thorwaldsen's Kunst förderte, ist in seinen zahlreichen Portraitbüsten repräsentirt. Es ist eine Sammlung von Menschen, deren Natur aus feinem Thon geformt ist, und die ein Gepräge feiner Bildung tragen: Dichter, Künstler, Schöngeister, Mäcene, reiche, reisende Engländer mit ihren schönen Töchtern, italienische, deutsche, polnische, russische Fürsten und Fürstinnen, Geistes-, Geburts- und Geldaristokraten aus allen Ländern, natürlich am wenigsten aus Frankreich, da dies Land seine eigene Kunstwelt hatte.

Unter solchen Verhältnissen entwickelte sich das ideal umfriedigte Phantasieleben, das den inneren und weichen Kern von Thorwaldsen's Kunst bildet. Hier treffen wir die eigentlichen Bewohner des Friedenslandes, des neuen Arkadien.

Die Figuren aus der antiken Idealwelt, deren Charakter Gewalt und Herrschermacht ist, spielen jedoch nur eine

wenig hervorragende Rolle in seiner Kunst; und wenn es ihm nicht gerade übertragen worden wäre, die königliche Alleinherrschaft und Alleinweisheit in Dänemark zu symbolisiren, würde der Titan Prometheus und der ehrwürdige Aeskulap in derselben garnicht zu finden sein, und Jupiter und Herkules und Minerva und Nemesis wären noch seltener, als sie es jetzt sind. Dem höheren Regierungsleben auf dem Gipfel des Olympos zieht er, wenn ihm die Wahl frei steht, unbedingt die kleinen, intimen, olympischen Hofgeschichten in etwas niedrigeren Regionen vor, besonders solche, in denen Venus oder Amor oder die Musen oder die Grazien die Hauptfiguren bilden. Selbst die grosse Statue des Künstlergottes, des Vulkan, 1838, modellirte er eigentlich nur, — so nahe ihm die Idee sonst auch liegen mochte — als Glied eines geplanten Cyklus, dessen Grundmotiv und Bestandtheile in dem weit früheren Relief von Mars' Besuch in Vulkan's Werkstätte gegeben waren. Sonst sind es überwiegend ganz jugendliche oder weibliche oder kindliche Gestalten, die seine mythische Welt bevölkern. Zu den Figuren von dem olympischen Hofhalt, die er mit besonderem Glück in den Vordergrund zieht, gehört das Dienstpersonal, der Mundschenk Ganymed, die jugendliche Hebe und der Götterbote Merkur.

Thorwaldsen's Darstellung der Hebe stellte die Würde des antiken Olymp wieder her.

Im Jahre 1796, ein Jahr, ehe er nach Rom kam, hatte Canova seine allgemein bekannte Hebe-Statue ausgeführt, die von umherreisenden Gypsern über die ganze Welt verbreitet war, und die selbst in Thorwaldsen's eigener Heimath manch einen Ofen schmückt. Canova stellte die Dienerin der Götter vorwärts tanzend oder schwebend dar, mit vorge-

streckter Hand und hocherhobener Kanne. Das Gewand reichte ihr — aller antiken Sitte zuwider — nur bis zur Mitte des Beins; — und was noch mehr gegen jede antike, ja überhaupt jede vernünftige Sitte streitet, — der Theil des Gewandes, der die Brust und den Oberkörper bedecken

Hebe von Canova.

Hebe von Thorwaldsen.

sollte, ist bis ganz unter den Gürtel herabgestreift. Hier hätte der gelehrte Zoëga passenderweise die strenge Bemerkung anwenden können, mit der er einstmals eine Thorwaldsen'sche Figur kritisirt haben soll: dass kein anständiges Frauenzimmer, geschweige denn eine Göttin, so gekleidet gewesen sei.

Als Thorwaldsen im Jahre 1806 zum ersten Mal eine Statue der Hebe modellirte, bekleidete er sie mit dem langen, bis an die Füsse reichenden Gewand, das die Frauen, folglich also auch die Göttinnen des Alterthums anlegten, wenn sie nicht als Jägerinnen oder als Amazonen oder zu gewissen Tänzen einen ganz kurzen Chiton trugen, der ihnen nicht völlig bis an's Knie reichte. Der Ueberschlag ist über der einen Schulter festgeheftet; doch hat der Künstler — offenbar in Folge einer Reminiscenz an Canova oder als eine Art von Zugeständniss an das, was man in Folge der Tradition von der modernen Kunst verlangte — den Ueberschlag von der andern Schulter herabfallen lassen und einen Theil der Brust entblösst. Diese Brust, wie alle Formen der Figur, zeigt, dass sich Thorwaldsen die Hebe, in Einklang mit ihrem Namen und Begriff, jünger und weniger als gereifte Frau gedacht hat, wie es Canova gethan. Der Uebergang zu dem mehr ethischen Charakter beruht übrigens keineswegs nur auf der Veränderung in der Gewandung, weit mehr Bedeutung hat ihre ruhige, sittige Haltung und die Harmonie, mit der sie aufgefasst ist, während Canova's Figur sich mehr durch ein Zurschaustellen delikater Einzelheiten auszeichnet.

Auf diese Statue folgt die Hebefigur auf dem runden Relief an der Façade des Christiansborger Schlosses, wo sie dem Herakles Nektar in die Schale schenkt (1808). Hier ist ihre Schönheit ein wenig reifer, vielleicht in Rücksicht darauf, dass sie die Braut des Herakles sein soll; auch in Bezug auf die Stellung hat sie mehr Aehnlichkeit mit Canova's Figur. Aber sie ist nicht allein besser gekleidet: wie schön und wirklich festlich ist nicht ihre Bewegung im Gegensatz zu dem allzu dienstfertigen Entgegenhüpfen von Canova's Statue. Man fühlt so ganz, dass sie dem Olymp entstammt, und es besteht noch ein ehrfurchtsvoller Abstand zwischen ihr und dem vom Erdenleben ermüdeten Helden — Noli me tangere!

Im Jahre 1816 arbeitet dann Thorwaldsen seine vor 10 Jahren geschaffene Statue um und vollendet ganz die Umwandlung der Gestalt in ethischer und griechischer Richtung. Bei der züchtigen Bekleidung, dem ionischen Chiton, der herrlich in griechischem Stil durchgeführt ist, bemerkt man jetzt nichts mehr von jenen kleinen entblössenden Mängeln: Die Harmonie und das Gleichgewicht in der Haltung sind mit der feinsten Sicherheit durchgeführt, der Kopf und sein Ausdruck sind schöner. Mit welcher reinen Freude an Jugend und Unschuld, wie sie an sich ist, ohne auf Andere wirken zu wollen, ist nicht diese Gestalt gesehen!

Noch einen neuen Zug fügt Thorwaldsen der Hebe auf seinem niedlichen und erfreulichen Relief von 1833 hinzu. Das brave junge Mädchen hat sich durch einen unglücklichen Fall in der Versammlung der Götter kompromittirt und hat in Folge dessen seine Stellung verloren; mit thränenerfüllten Augen giebt sie jetzt die Insignien ihres Amtes, die Kanne und die Schale an ihren Nachfolger, Ganymed, ab. Es ist wirklich, als wenn die Scene an einem modernen Hof vorgefallen wäre.

In dieser ganzen Auffassung der olympischen Dienerin macht sich eine Vereinigung von zweierlei geltend: eine ernstere und würdigere Erkenntniss des wirklichen Wesens des Alterthums und ein in der modernen Kunst neuer und konsequenter Blick auf die menschliche Gestalt. Es ist eine Vereinigung von Wissenschaft und Kunst. Der Renaissance galt eigentlich nur die künstlerische Betrachtung; für sie hatte das Alterthum hauptsächlich nur Bedeutung als Fabelwelt, gegen die sie keine objektiven Verpflichtungen hatte, die aber ihrer Einbildungskraft einen Freibrief gab und ihrem kühnen Tummeln mit der menschlichen Natur einen unbegrenzten Spielraum bot. Bei Canova existirte hier eine höchst ungünstige Halbheit, etwas Zahmes, Beschnittenes im Ver-

hältniss zu der Renaissance und doch etwas Frivoles im Verhältniss zur Antike. Thorwaldsen überschritt wirklich den Rubikon und trat mit seiner ganzen Sympathie auf die Seite des Alterthums über. Für die wissenschaftliche Seite der Sache, den eigentlichen Respekt vor dem Ernst des Alterthums, hat wohl der Umgang mit Zoëga die grösste Bedeutung gehabt.

Den schönen Knaben Ganymed verherrlichte Thorwaldsen in drei verschiedenen Statuen: Er lässt den Nektar aus der Kanne in die Schale hinabschäumen (1816); er bietet die Schale dar (1805); er reicht knieend dem Adler des Jupiter den Trunk (1817).

Die Stellung und die Linien der Statue von 1805 sind beinahe dieselben wie die der Hebefigur, die Thorwaldsen zum ersten Mal in dem folgenden Jahr modellirte, was deutlich beweist, dass Thorwaldsen nicht zu den Künstlern gehörte, die den Gegensatz zwischen dem männlichen und dem weiblichen Charakter auf die Spitze treiben. Aber ein Unterschied ist doch da, der beweist, mit welcher Feinheit er die Stimmung und den Charakter der menschlichen Figur auffasste. Sie stehen beide ganz einfach da, die Kanne, aus der sie geschenkt haben, in der herabhängenden rechten Hand, und reichen die Schale mit der linken; aber während Hebe mit mehr Züchtigkeit und Verschämtheit — gleichsam mit einer Andeutung des sich Verneigens — den linken Fuss zurückzieht, setzt Ganymed den Fuss auf derselben Seite, auf der er die Schale bietet, vor und tritt so dem grossen Gott oder der Göttin, die er bedient, freier entgegen.

Thorwaldsen fasst den Ganymed als reine „Jugend-Milch", als „gutmüthigen Jungen" auf, — um Höyen's treffenden Ausdruck zu benutzen, naiv und anmuthig und wenig über-

legend. Trotz seiner phrygischen Mütze ist er bei Thorwaldsen weit weniger eine asiatische als eine griechische Figur, mehr der dienstbare Geist auf dem Olymp als der schöne, trojanische Königssohn.

Ganymed's Verwandter, Paris, dessen Kennzeichen stets die asiatische Weichheit und Sinnlichkeit ist, im Gegensatz zu dem schärfer gezeichneten griechischen Charakter oder dem Heldencharakter überhaupt, ist keineswegs Thorwalden's Lieblingsfigur. Er hat ihn nicht, wie Canova, für sich allein, als Statue, dargestellt; und auf den wenigen Reliefs, auf denen Paris auftritt, wird er von seinem männlichen Bruder Hektor in den Schatten gestellt. Auch die Aufgabe, die Einwohner des berüchtigten Babylon zu schildern — beim Alexanderzug —, hat Thorwaldsen nicht verleitet, einen Ton asiatischer Wollust und Ueppigkeit im Figurstil anzuschlagen, was sonst nahe genug lag[1]). Es ist ein reiner Friede mit einem Anstrich von der Anmuth des Naturlebens.

Und so verhält es sich stets mit dem Frieden, den Thorwaldsen's Kunst athmet, — es ist ein Friede, oft so ungestört, als hätte es niemals Waffen in der Welt gegeben. Auf charakteristische Weise verhielt er sich zu dem Thema: Herkules bei Omphale, die griechische Heldenkraft entwaffnet und verweichlicht durch das üppige asiatische Weib. Er behandelte das Motiv in seiner frühen Jugend, vor der Reise nach dem Süden, in einem Relief, später in Rom hingegen nur in Zeichnungen. In diesen gruppirte er bald beide Figuren zusammen, bald machte er den Entwurf zu einer Einzelstatue der Omphale, mit Herkules' Keule und Löwen-

[1]) Thorwaldsen's Quelle betr. die Geschichte Alexanders, Curtius, sagt von Babylon: Nihil urbis ejus corruptius moribus, und giebt eine ausführliche Schilderung von den dort herrschenden verderbten Sitten.

Pan und der jugendliche Satyr. Handzeichnung von Thorwaldsen.

II. KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

haut dastehend[1]). Das Thema lag wirklich auf Thorwaldsen's Wege oder jedenfalls ganz nahe dabei, und nichts ist natürlicher, als dass sein Gedanke es gestreift hat. Aber nicht weniger eigenthümlich ist es, dass er, als es schliesslich so weit war, den Gedanken doch nicht zu plastischer Wirklichkeit brachte: eine durchgeführte Charakteristik in grossem Maassstab von üppigen und unethischen Formen konnte ihn unmöglich befriedigen. Derselbe Bildhauer, der niemals eine kämpfende Mannes-Gestalt ausgeführt hat, hat ebenfalls niemals eine jener ruhenden, liegenden weiblichen Statuen ausgeführt, von denen die moderne Plastik und nicht zum mindesten die Canova's so viele Beispiele darbietet. Selbst auf seinen Reliefs kommt eine liegende weibliche Figur nur sehr selten vor.

Das verliebte Schäkern von Satyren und Mänaden kann man doch auch keinen Frieden nennen. Wenn man Thorwaldsen's Wiederaufnahme des Phantasielebens des Alterthums mit diesem selber vergleicht, so kann man unmöglich umhin zu bemerken, in wie hohem Grade das Satyrleben zurücktritt; und das Satyrleben bezeichnet ja gerade das, was man die unartige Seite des Alterthums, seine ausgelassene, unerzogene Laune, seine nicht ethisch entwickelte Form nennen könnte, — es ist freilich aber auch eine Würze seines Geisteslebens, die man um keinen Preis entbehren möchte. In ein Paar kleinen Reliefs, in denen die Satyre ihrem Wesen nach als Verfolger und Liebhaber der Nymphen auftreten, hat Thorwaldsen gezeigt, dass er ihren seelischen wie ihren leiblichen Charakter scharf aufgefasst hat; aber diesen Charakter in reicherer Entwicklung oder in grösserem Maassstab, als Statue, durchzuführen, darauf hat er sich niemals eingelassen.

[1]) Welche sonderbare Wendung dieser Gedanke später erfuhr, werden wir weiter unten bei der Betrachtung seiner christlichen Arbeiten sehen.

Die Entführung der Deïaneira durch den Kentauren ist der einzige, richtig übermüthige Streich, der in seiner Kunst vor sich geht. Wo Thorwaldsen — selten genug — den Dionysos darstellt, hält seine Schilderung sich mehr an die gewöhnlichen, idealen Züge des Olympiers, als dass sie eine durchgreifende Charakteristik seines ihm eigenartigen Wesens giebt.

Wenn man für Thorwaldsen die Bezeichnung „Anakreontiker“ angewendet hat, so kann wohl ein Körnchen Wahrheit darin sein, insofern als er als älterer Mann eine gewisse überlegene, mild scherzende und lebensfrohe Laune zur Schau trug, einen gemüthlichen Sinn für Kleinigkeiten besass und der Natürlichkeit des Lebens ihr volles Recht einräumte. In seiner leicht fliessenden, künstlerischen Produktion spiegeln sich nicht allein die Arbeiten seines Geistes, sondern auch dessen Ruhe ab. Aber selbst in diesen Kleinigkeiten macht sich ein grosser Unterschied zwischen Thorwaldsen und Anakreon bemerkbar.

Eine weit grössere Rolle als das Satyrleben und das sinnliche Naturleben spielt bei Thorwaldsen der Ausdruck für das rein geistige Leben, für die Inspirationen der Poesie und der Kunst. Doch beschäftigt er sich nicht so viel mit dem Hauptgott auf diesem Gebiet, mit Apollon selber, wie mit den halb oder ganz allegorischen Figuren, die das geistige Leben bezeichnen, — mit den „Musen“, den „Grazien“ und den „Genien“ (den Genien der Musik und der Poesie und aller Kunstarten). Besonders gegen Ende seines Lebens wimmelt es in ihm von dieser Art Figuren, und vor seinem Tode bringt er es so weit, mit seinem Modellirstecken fast eine ganze Aesthetik zu schreiben, die viele feine und viele in Wahrheit schöne und erhabene Gedanken enthält.

Nessos und Deïaneira. Handzeichnung von Thorwaldsen.

I. KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

Der spätere Theil seines Lebens fällt ja auch mit einer stark ästhetischen Zeitperiode zusammen und brachte ihm u. a. Bestellungen auf Monumente für die grössten Dichter der modernen Zeit. Solche Bestellungen traten freilich anfänglich ganz von aussen her an ihn heran und trafen ihn in Bezug auf die Kenntniss der Werke und des poetischen Charakters der betreffenden Dichter ziemlich unvorbereitet. Seine geniale und tief eindringende Auffassung wusste sich indessen mit merkwürdig wenig zu behelfen: Kestner hebt treffend hervor, wie vorzüglich der „Genius der Poesie", den er auf dem Piedestal zu Schiller's Monument angebracht hat, mit dem Eindruck eines Schiller'schen Gedichts übereinstimmt. Es gelang ihm endlich auch, die Dichterfiguren selber in seinen Ideenkreis hineinzuziehen. In dieser Beziehung ist sein schöner, geistreicher Fries aus dem Jahre 1832, der Zug auf den Parnass, sehr bezeichnend. Auf Apollo und die Musen folgt der blinde Homer mit seinem leitenden Genius; und es war eigentlich Thorwaldsen's Gedanke, dass sich die grossen Dichter aller Zeitalter dem Zuge anschliessen sollten; der ganze Fries könne „eine Meile lang" werden, wie er sagte. Hier sehen wir, wie Thorwaldsen selber die realen und modernen Aufgaben seines späteren Lebens an die rein idealen und antiken seiner früheren Periode anknüpfte. Wir könnten uns seinen gedankenvollen Schiller, über dessen gebeugtem Haupt die Inspiration gleichsam wie eine Art Leiden zu schweben scheint, wie etwas, das dem Manne selber zu gross ist, und seinen Goethe (die Skizze zu der stehenden Figur), der den Kopf mit mehr künstlerischer Herrschaft und Ueberlegenheit über das Papier beugt, — mit in dem langen Zuge wandelnd vorstellen.

Wo der Schwerpunkt des Lebens für Thorwaldsen und für das, was er vertrat, lag, erkennt man auch daraus, dass die Siegesgöttin Viktoria nicht weniger die Arbeiten der

Poesie und der Kunst als die des Heldenlebens verherrlicht, und dass er ebensowohl die Monumente der Dichter wie die

Die triumphirende Muse. Skizze von Thorwaldsen.

der Krieger mit ihrem Bildniss schmückte. Und was die Figur selber anbetrifft, so ähnelt seine Viktoria fast immer den friedlichen Musen. Er hat wohl an einem bestimmten

Punkt seine Auffassung der Siegesgöttin an die stramme und militairische römische Relieffigur der Viktoria geknüpft, die auf den Schild schreibt und die sich auf der Trajanssäule befindet, aber wie er eine ruhigere und harmonischere Strömung in den Linien der Gestalt erzielte, hat er ihren Charakter auch bedeutend weicher gemacht[1]).

Die Viktoria auf dem Triumphwagen über seinem eigenen Museum — über seinem eigenen Künstlerleben — ist nach einer früher von ihm selber modellirten Skizze ausgeführt. Und in einigen andern Skizzen, Meisterwerken plastischer Komposition (1827), hat er statt der Siegesgöttin die Muse selber auf den Triumphwagen gesetzt und ihn von Amor lenken lassen. — Oder ist es nicht Amor, sondern der Genius, die allegorische Bezeichnung für die Inspiration? Das ist schwer zu entscheiden, da Amor und der Genius in Bezug auf äussere Charakteristik für Thorwaldsen Eins sind, und ihre geistige Bedeutung sehr in einander überfliessen kann[2]).

---

[1]) Die Viktoria auf der Trajanssäule wie die Viktoriastatue aus Bronze in Brescia giebt offenbar dasselbe Motiv wieder, das der antiken „Venus von Capua“ in Neapel zu Grunde liegt, deren Motiv wiederum historisch mit der „Venus von Melos“ verwandt ist. Durch Umbildungen und auf Umwegen ist so das Motiv dieser berühmten Figur in Thorwaldsen's Kunst hineingekommen, sicher bevor er etwas von der Statue selber kennen konnte. Direkt hat sie ihn nach ihrem Fund (1820) nicht beeinflussen können.

[2]) Im Jahre 1843 modellirte Thorwaldsen das Relief eines beflügelten Knaben mit Leier und Plektrum, über einem Gewässer schwebend, auf dem ein Schwan schwimmt. Er nannte die Figur — höchst launig — „Amor, der entflieht“. Aber das ist wohl etwas, was er den Leuten aufgebunden hat. Wenn man das in Betracht zieht, was Thorwaldsen gleichzeitig ausführte, ja selbst wenn man die äussere Form des Reliefs und die Attribute, die Leier und den Schwan, betrachtet, so kann man nicht gut umhin anzunehmen, dass dieser „Amor“ ursprünglich als „Genius der Poesie“ gedacht ist.

Seine eigene, private Ansicht darüber, was das Eigentliche im Leben ist, hat Thorwaldsen doch vor Allem in seinen zahlreichen Bildern von Amor und dessen Treiben in allen Reichen der Welt gegeben. Vor diesem weichen Kinde müssen alle Könige des Ostens ihre Kronen niederlegen. Es geht gleichsam ein Flüstern durch Thorwaldsen's Kunst: Was ist Stärke, Macht, Muth, ja sogar Schönheit? — Den Ausschlag giebt schliesslich doch ist Liebe. Amor ist nicht allein der Schelm und der Verzug in dem olympischen Idyll, oder der unartige Junge auf der Erde, dem alten Anakreon gegenüber; er ist der grosse — oder der kleine — Triumphator über Götter und Menschen. Er legt Trophäen von allen den grossen und starken Göttern unter seine Füsse; er reitet auf dem Adler des Jupiter durch die Luft und auf dem Delphin durch das Wasser, er macht den Cerberus zahm, und der Löwe leckt ihm den Fuss. Die Parzen spinnen den Faden des Lebens; aber eigentlich ist es doch Amor, der ihn im Verein mit Hymen spinnt. Nemesis führt officiell als Jupiters Sekretär das Weltenprotokoll, aber in irgend einem geheimen Gemach des Olymp ritzt Amor mit seinem Pfeil die Gesetze der Welt auf die Tafel vor Jupiters Thron. Als Freund Hygieia's verleiht er der Heilkunde die rechte Kraft; er ist der Wundermacher, der, über das Meeresufer dahinschwebend, aus dem unfruchtbaren Sand Blumen hervorlockt; er ist die Harmonie, die nach den Gesetzen der Schönheit die bunten Muschelschalen auf ihrer Schnur ordnet. Er ist „der Funke", seine Fackel entzündet sogar todte, kalte Felsblöcke.

Einige von diesen sinnreichen Epigrammen stammen von antiken Dichtern. Ein italienischer Schöngeist und Philolog, Angelo Ricci, versah ihn ungefähr im Jahre 1830 mit einer solchen Sammlung aus der Schatzkammer der antiken Poesie. Als Thorwaldsen in Folge einer kleinen

Beschädigung an seinem linken Arm sich eine Zeit lang grösserer Arbeiten enthalten musste, entwarf er ein Dutzend kleiner Reliefs über dergleichen Motive und wollte damit gleichzeitig „Amor aus dem Aermel schütteln", in dem er mindestens zwanzig Jahre gesessen hatte; dies gelang ihm jedoch nicht: Amor war und blieb sein überall gegenwärtiger „Spiritus familiaris". Die charakteristischsten von diesen Bildern hatte er jedoch schon früher aus eigenem Antrieb ausgeführt; und Ricci hat sicher gewusst, dass die Motive, die er angab, in Thorwaldsen's Phantasie auf guten Boden fielen.

Eins von diesen Motiven, das einem Gedicht entlehnt ist, welches man Simonides zuschreibt, verdient eine genauere Beachtung. Amor und Ganymed haben um den Preis der Schönheit gewürfelt, und der schöne Ganymed hat das Spiel gewonnen; Amor aber zeigt stolz auf sich und sagt, dass er doch der Schönste ist. Darin liegt, ebenso wie in dem früher bereits berührten Motiv, wo Amor siegreich dem mächtigen Mars gegenübergestellt wird, ein gewisser Spiritualismus, der eigentlich nicht in dem besten Verhältniss zu dem steht, was die Plastik beabsichtigt. Dass die Liebe, das Innere und Innerliche nicht allein über die äussere, brutale Macht, sondern auch über die Schönheit selber siegt, dies ist ein Gedanke, den man besser von einem Dichter, als von einem Künstler, einem Bildhauer dargestellt versteht. Der Künstler kommt dadurch dazu, das, was doch der eigentliche Gegenstand der Kunst ist, in eine niedrigere Klasse herabzusetzen.

In einem andern Zug bei Thorwaldsen schlägt der Gedanke ungefähr dieselbe Richtung ein, obwohl er auf eine innige Einheit zwischen Amor und der Schönheit hinausgeht, nämlich darin, dass der Künstler Amor, auf der Leyer spielend, einen Platz zu Füssen der Grazien anweist. Es ist Amors Musik, deren Melodie durch die Linien ihrer schönen

Körper klingt. Er ist nur halb versteckt zugegen, ohne ihn würden aber die Grazien keine Grazien sein.

Dass der Gott der Liebe auf diese Weise überhaupt das Geniale, das Warme, das Innige im Dasein bezeichnet, kann man als grosse Verherrlichung der Liebe auffassen. Auf der andern Seite ist Thorwaldsen's Auffassung von der Liebe durchaus nicht überspannt und enthält ebensoviel Ironie wie Pathos und Begeisterung. Er macht mit einem überlegenen und ruhigen Lächeln aufmerksam auf die Alles durchdringende, entscheidende Macht der Liebe, und es ist ihm ein wahrer Genuss zu zeigen, dass man, um die Resultate des Lebens verstehen zu können, Auge für diesen verborgenen Faktor haben muss. Die Liebe wird aber deswegen nichts Transcendentes, Erhabenes, er kennt auch ihre Kehrseite. Amor reicht Rosen dar, aber er hält Disteln hinter seinem Rücken versteckt. Und Thorwaldsen's geniale und feine Erzählung von den Altern der Liebe ist ja nichts Anderes als eine milde, aber doch mit einem Stachel versehene Satire über die schnelle Vergänglichkeit derselben nach der unveränderlichen Ordnung der Natur. Das Mädchen küsst heftig den kleinen Gott; kaum aber trägt sie seine Frucht in ihrem Leibe, so trägt sie ihn selber an den Flügeln wie eine Gans, die sie auf dem Markt gekauft hat; dann setzt er sich auf den Rücken des Mannes, und endlich entflieht er dem Greis.

Und zur selben Zeit, wo seine Kunst so erfüllt ist von Eros und ihm der Gedanke an ihn so gewohnheitsgemäss wird, dass er im Garten auf Nysö keinen Schwan erblicken und sich über den schönen Vogel freuen kann, ohne zu diesem Bild einen Amor hinzuzufügen und so den Schwan in Jupiter zu verwandeln, der seiner Leda zustrebt, — ist seine Kunst in einer andern Bedeutung des Wortes gerade auffallend wenig erotisch. Denn der Liebe in subjektiver Bedeutung, der Liebe in der Gestalt, dem stark,

tief, leidenschaftlich ergriffenen Herzen im Verhältniss zwischen Mann und Weib, hat er in seiner grossen Produktion eigentlich niemals plastischen Ausdruck verliehen.

In verschiedenen Reliefs, Statuen und Gruppen hat er Motive aus der Liebesgeschichte Amors mit Psyche geschildert: Hier tritt also Amor mehr als Liebender denn als Gott der Liebe auf. Er ist ausserordentlich liebenswürdig, aber es ist eine Kinderliebe ohne Feuer. Hin und wieder, in einigen kleinen mythologischen Reliefs, spielt er wohl einmal mit dem Feuer. Seine Biographie lehrt uns, dass er selber zuweilen vom Pfeil des Gottes getroffen, aber niemals sonderlich tief verwundet wurde; und in seiner Kunst glänzen die Frauen, die sein Herz für eine kurze Weile erobert haben, einzig und allein durch Abwesenheit: er hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, ihr Portrait auszuführen!

Er kam nach Italien, ausgestattet mit einer hochnordischen, kühlen Natur, die wohl Feuer fangen, nie aber in der südländischen Atmosphäre schmelzen konnte. Dies hat eine grosse Bedeutung für seine Auffassung der weiblichen Gestalt gehabt: er verkörperte sicher mehr als jeder andere Künstler die allgemeine Forderung der Zeit, die eine rein ethische Auffassung des Weiblichen verlangte.

Er betrachtet die Frauengestalt mit einer gewissen kindlichen Unschuld und zugleich mit der Überlegenheit und Festigkeit des älteren Mannes, nie aber mit dem Blick eines Jünglings. Seine Grazien sind freundlich, keusch und kühl, und seine Venus friert. Nicht nur liegt ihrem Wesen jegliche Koketterie unendlich fern, sondern auch jenes „ewig Weibliche“, das den Mann als Mann anzieht und ihm ein Entzücken in seiner reinsten Bedeutung ist, wie es z. B. Paul Dubois in seiner „Eva“ so schön dargestellt hat, geht Thorwaldsen's Schöpfungen völlig ab. Er versteht sich weit besser auf das Kindliche. Seine kleine Statue von dem vier-

jährigen englischen Mädchen ist herzgewinnender als Venus und die Grazien. Auch seine vollbekleideten weiblichen Figuren erscheinen uns mehr anziehend weiblich als die nackten (Hebe, die Hoffnung, Andromache auf dem Relief, die Fürstin Bariatinska). Aber auf alle Fälle ist die Auffassung auch hier mehr ethisch oder mehr rein geistig als erotisch.

So stammt das Erotische in Thorwaldsen's Kunst, das durch Amor vertreten wird, nicht aus einem brennenden Herzen, sondern aus einem kühlen Kopf, einer erfahrenen und tiefblickenden Intelligenz; es ist eine Betrachtung, eine Lebensphilosophie, eine Ansicht über den Gang der Dinge in der Welt, die hier plastisch auftritt, insofern als sie personificirt auftritt. Die Erkenntniss der Oberhoheit der inneren, subjektiven Macht kleidet sich in eine objektive Form, was ein echt antiker Zug ist. Amor ist hier eine allegorische Figur, aber ist gleichzeitig mehr: eine Göttergestalt, indem stets auf seine Macht über das Leben hingewiesen wird. Ueberhaupt kann man Thorwaldsen in Folge seiner ganzen objektiven, unpathetischen Richtung einen Darsteller von Göttern nennen, und wohl in weit höherem Grade als irgend einen andern in dem ganzen christlichen Zeitalter, obwohl seine Mythologie nicht in allen Punkten mit der altgriechischen übereinstimmt. Eine Statue wie die des Vulkan könnte jeden Augenblick als Götterbild hinter den Altar in einem griechischen Tempel gestellt werden. Das letzte, was er über seine eigene Kunst zu sagen hatte, sein Künstlertestament, der schöne Entwurf zu einem Relief vom Genius der Skulptur, zeigt uns diesen auch damit beschäftigt, Jupiter's Bild zu meisseln.

Dass ein Künstler unseres Jahrhunderts nicht nur die

griechische Mythologie hat wiederaufnehmen, sondern sogar die griechische Religion hat berühren können, ist, genau betrachtet, so merkwürdig, dass man weit leichter verstehen kann, dass seine Statuen im Grossen und Ganzen nicht dem antiken Begriff von Götterbildern entsprechen. Jenes Gepräge von Macht, jene grossartige, souveraine Freiheit, die wir z. B. von den sitzenden Göttinnen im Ostgiebel des Parthenons

Genius der Skulptur, Jupiters Bild meisselnd.

kennen, oder von der Venus von Melos und von vielen andern antiken Figuren, finden wir in Thorwaldsen's Göttergestalten nicht wieder. Es sind auch keine Menschen, die leiden und sich sehnen können, es ist vielmehr ein Geschlecht von seligen Betrachtern, von Träumern und Denkern.

Er hatte für dergleichen Gestalten eine eigene Art von Motiven, deren Definition er sich selber kaum klar gemacht

hat, die aber sehr bezeichnend für ihn ist. Er stellt sie gewöhnlich in einem bewundernden, Gedanken erweckenden Beschauen irgend eines Symbols dar, das gleich einem idealen Kern irgend einen tieferen, reicheren Sinn umschliesst.

Amor triumphans.

Das typischste Beispiel hiervon ist wohl die unvergleichlich schöne Statue des Amor triumphans von 1814, in welcher der Gott als halberwachsener Knabe dargestellt ist, mit einer fast feierlichen Bewegung seinen eigenen, siegreichen Pfeil in die Höhe hebend, ganz verloren in der Beschauung

von dessen Spitze, von diesem kleinen Wunder, das so grosse Dinge ausrichtet. Diese Statue ist eine Umarbeitung einer früheren, aus dem Jahre 1811, in der Amor gesenkten Blickes dastand, den gefangenen Schmetterling betrachtend; der Schmetterling gehört überhaupt auch zu den Symbolen, mit denen seine Kunst sich gern beschäftigt. Die Statue von Amor mit dem Pfeil arbeitete er abermals im Jahre 1823 um, indem er, mehr in Uebereinstimmung mit der früheren Figur mit dem Schmetterling, ihn den Pfeil senken und mit niedergeschlagenem Blick betrachten liess, wodurch das Motiv, meiner Meinung nach, nicht an Schönheit gewonnen hat.

Amors Macht liegt also nicht einmal in seiner eigenen Figur; er selber ist nur der Träger des eigentlich Mächtigen, er bewundert es und grübelt darüber nach. Was kann wohl auch so Gedanken erweckend sein wie Amors Pfeil? Wir haben ihn bereits als Schwerpunkt in der Gruppe und in dem Relief von Mars und Amor genannt. Ein ander Mal steht die kleine Psyche da und zupft an seiner Spitze, oder die Grazien haben sich seiner bemächtigt, spielen damit und schwatzen über ihn[1]).

Venus (die Statue, die im Jahre 1816 vollendet wurde) steht in bebender, bewundernder Beschauung des Apfels, des Schönheitspreises, den die Götter ausgesetzt haben. Nachdem sich ihre Schönheit im Wettstreit entfaltet hat, ist sie jetzt, als der Sieg errungen ist, wieder im Begriff, sich wie eine

[1]) Höyen hat wohl Recht, wenn er die Aufnahme dieses Motivs in die spätere Umarbeitung der Graziengruppe tadelt und ihrer älteren, ruhigeren, naiveren Form den Vorzug giebt. Aber er geht zu weit mit seinem Angriff, wenn er in diesem und in ähnlichen Motiven eine Sentimentalität sieht, die in Folge von Ansteckung durch den Zeitgeist auf Thorwaldsen übertragen sein soll. Thorwaldsen's Ansichten über Amor sind unzertrennlich von seinem Künstlercharakter und sind im Grunde sehr wenig sentimental. Am allerwenigsten sollte dies Wort seinen „Amor triumphans" streifen, wenigstens nicht die Statue von 1814.

Mimose zusammenzuschliessen. Ein mehr mystisches Symbol ist die noch geschlossene Blume in der vorgestreckten Hand der Hoffnung. Amor und Psyche wollte Thorwaldsen ursprünglich als liebendes Paar, das sich küsst, darstellen, wie in der antiken Gruppe; aber die ausgeführte Gruppe aus dem Jahre 1804 hat wiederum eins dieser kontemplativen Motive. Sie stehen, einander liebevoll umschlingend, in himmlischer Vereinigung da nach all der auf Erden ausgestandenen Qual, und schauen beide in die Nektarschale, aus der Psyche Unsterblichkeit trinken soll. (Sehen sie ihr eigenes Spiegelbild darin?) Ganymed oder Hebe sind wohl zu naiv, um über die Nektarschale nachzudenken, die sie tragen, aber sie tragen sie doch, beschauen sie doch als etwas Göttliches, etwas, wovor sie Ehrfurcht haben. — Der junge Bacchus (die Statue von 1805) steht da und betrachtet seine Schale mit Wein geradeso, wie Amor seinen Pfeil betrachtet: sie ist auch ein fröhliches Wunder, wenn auch von geringerem Rang, weniger göttlich mächtig. Und Bacchus und Ariadne (die kleine Gruppe von 1798) sitzen zusammen und ergötzen sich, indem sie den in den Becher perlenden Wein betrachten, — eine Parallele zu der Gruppe von Amor und Psyche. Noch eine dritte Schale, gefüllt mit Hygieia's Heilkraft, ist Gegenstand der Betrachtung der Götter.

Es liegt in der Natur der Sache, dass unser Zeitalter, wenn es die antike Mythologie wirklich künstlerisch benutzen soll, das religiöse Element im Wesentlichen davon ausscheiden wird. Wir haben ja keine Verpflichtung gegen das, was für die Alten nur in Folge einer heiligen Tradition galt, die finster und unverständlich genug sein mochte. Wir behalten nur das, was unseren Gedanken durchschaulich, unserm Gefühl zugänglich ist. Die Ehrfurcht in der Betrachtung, der

Ausdruck des Gebietenden in den Gestalten, fallen im Allgemeinen fort. Einige Nachfolger von Thorwaldsen, H. E. Freund und Constantin Hansen, haben es besser verstanden, dies Gepräge zu bewahren, freilich aber so, dass die griechische Mythologie in ihrer, besonders in Constantin Hansen's Behandlung, gleichzeitig weit weniger unmittelbar ansprechend und verständlich für die moderne Betrachtung wird, als dies bei Thorwaldsen der Fall war.

Ihm war die griechische Mythenwelt theils ein holdseliges Sommerferien-Leben, theils Allegorie oder Lebensphilosophie, theils eine Heimath für die rein ideale Schönheit (Venus, die Grazien, Adonis, Ganymed u. s. w.). Ueber das Verhältniss zwischen seiner Mythologie und der antiken, überhaupt über seine Auffassung von der Antike gilt auf's Haar, was Rückert in einem tiefsinnigen Vers in indischer Form über das Verhältniss zwischen Mann und Frau gesagt hat:

Aus Erde ward der Mann geschaffen, doch das Weib
Geschaffen aus des erdgeschaffnen Mannes Leib.
Das macht den Unterschied, o Sohn! der zwei Geschlechter:
Der Mann ist als Geschöpf ursprünglicher und echter,
Doch feiner ist das Weib, und reiner, lieber Sohn!
Weil umgeformt aus schon einmal geformtem Thon.

Dieses Gesichtete und Sublimirte in Thorwaldsen's Kunst beruhte theils darauf, dass er ein Kind der modernen Zeit war, theils auf einer ganz ausserordentlichen, angeborenen Feinheit des Geistes. So wenig er von der Begriffsphilosophie seiner Zeit kannte, und so wenig er sich dafür interessirt haben würde, wenn er sie gekannt hätte, so verspürt man doch eine gewisse Verwandtschaft; auch in seiner Kunst fliesst etwas von ihrem abstrakten Blut. Es ist ein grosses, allegorisches Element in derselben, um so mehr als das Mythologische ebenfalls halb oder ganz allegorisch ist. Der allegorische Name einer Figur verhindert sicherlich keines-

wegs, dass die Figur eine echte, vollblütige und kräftige Menschendarstellung sein kann: indem der Name nur ein einzelnes Gefühl, eine einzelne Stimmung bezeichnet, kann der Künstler die allegorische Aufgabe lösen, indem er eine Gestallt schafft, durch deren Seelenleben dies Gefühl übermächtig hindurchklingt, alle andern zurückdrängend, wovon die alte italienische Kunst so viele Beispiele bietet. In dieser Bedeutung kann die Allegorie gerade das ergreifendste Lebensbild sein. Aber sie kann auch zu einer Art kalten Bilderschrift werden, die für jeden Begriff eine Frauengestalt in langem Gewand oder einen nackten Genius zu ihrer Verfügung hat, die keine besonderen Eigenschaften besitzen und nur so allgemein wie möglich sein müssen. Dies lenkt sowohl für den Beschauer als für den Künstler das Interesse von dem ab, was in plastischer Gestalt oder Form einbegriffen oder ausgedrückt werden kann, und erniedrigt es zu einer Art äusseren Hülle für den Gedankenkern. Wo es eigentlich darauf ankommt, einen übersinnlichen Gedanken auszudrücken, giebt es keine richtige Aufforderung zur Entwicklung des Plastischen; der Künstler begnügt sich mehr mit dem, was er im Voraus errungen hat.

Es existirt ein Bericht, dass Thorwaldsen einmal die von seinen gelehrten, deutschen Freunden verachtete Darstellung gegen den alles Recht und alle Ehre in Anspruch nehmenden Gedanken hat vertheidigen müssen. Thorwaldsen stellt die Darstellung unendlich höher als den Gedanken und behauptet, dass ein falsch gedachtes, aber richtig gezeichnetes Werk stets etwas Meisterhaftes ist; wohingegen ein nur theilweise verzeichnetes oder in der Farbe unvollkommenes Gemälde mit den herrlichsten Gedanken doch nur Dilettantismus ist. Aber nachdem die philosophischen Nebel jenes Zeitalters vorübergetrieben sind, will es uns scheinen, dass auch in seiner Kunst zu viel Gedachtes enthalten ist.

Wir haben selber sehr wohl gemerkt, was wohl auch der Aufmerksamkeit des Lesers nicht entgangen ist, dass wir in der Besprechung seiner Amordarstellungen u. s. w. mehr von seinen Gedanken gesprochen haben, als seien sie der Welt in Worten anvertraut, als von seinen Bildern und Figuren. Mehrere von seinen Werken sind gleichsam plastische Rebus („A Genio lumen", das Ehren-Relief für Rafael, das Relief der Nemesis auf dem Wagen).

Aber es versteht sich, die Gedanken eines solchen Künstlers sind auf alle Fälle interessant und wichtig, in welcher Form sie auch an uns herantreten mögen. Gleichzeitig ist Thorwaldsen ein sehr glücklicher, plastischer Denker: der Gedanke versagt ihm nie, er ist nie an den Haaren herbeigezogen oder mühsam ersonnen, wie es wohl bei den Deutschen der Fall sein kann. Ausserdem setzt er den Gedanken — mag er ihn selber erzeugt oder von andern empfangen haben — mit unvergleichlichem, ihn nie im Stich lassendem Geschmack in Scene: sein Relief von der Nemesis gehört zu seinen am schönsten durchgeführten Arbeiten. Seine Intelligenz und sein Geschmack im Verein befähigen ihn, plastische Schlagwörter und Vignetten hinzuschreiben, wie es meines Wissens keinem andern Künstler in dem Maasse gegeben ist.

Die Mythologie hatte jene kontemplativen Figurmotive im Gefolge, indem Thorwaldsen den Gott wesentlich als denjenigen auffasste, der das Symbol trägt und beschaut. Wo er die Kinder der Erde darstellt — gleichgültig ob der Name auf eine im fernen Alterthum gelegene Zeit oder auf seine Zeitgenossen hindeutet — zieht er meistens ein stilles Träumen „in's Blaue hinein" vor. Nichts kann schöner sein, als der Ausdruck des seelenvollen, jugendlichen Traumlebens

in der Statue der Fürstin Bariatinska, oder das stille Erinnerungsleben in der Statue der etwas älteren Gräfin Oestermann. (Caroline Amalies Gestalt, so schön und anmuthig sie auch in den Linien sein mag, ist weniger durchgeistigt.)

Thorwaldsen war stets ein grosser Freund der Natur, wie auch der Landschaftsmalerei als Kunst; das Letztere beweist seine Gemäldesammlung, die gerade an Landschaftsbildern sehr reich ist. Eins der Skizzenbücher aus seiner ersten Jugendzeit in Rom, das er auf einem Ausflug in der Tasche trug, ist voll von Berglinien und lose hingeworfenen Landschaftsmotiven. Er arbeitete in seiner Jugend auch mit einem schottischen Landschaftszeichner Wallis zusammen und komponirte für ihn mythologische Staffagen; daher hat eins seiner Motive „Hylas mit den Nymphen“ vermuthlich Eingang in seine Plastik gefunden. Hier hat er auch im Relief selber ein wenig Landschaft beibehalten; später benutzte er Landschaftselemente in nicht geringem Umfang zu jener Reihe von Entwürfen, die er nach ovidischen Motiven zu kleinen Dekorationsreliefs für Torlonias Villa zeichnete, und die von seinem Schüler Vincenzo Gallö vortrefflich modellirt wurden. Selbst im Alexander-Fries hat er eine malerisch-poetische Andeutung der Lokalitäten nicht verschmäht. Die Komposition hält sich weniger strenge und ausschliesslich an die plastische Figur, als dies in den edleren, griechischen Friesen der Fall ist.

An und für sich hat dies jedoch nur eine geringe Bedeutung; im Wesentlichen sprach er das, was er aussprechen wollte, allein durch die Figur aus. Aber hinter vielen seiner Gestalten liegt gleichsam eine unsichtbare Landschaft, eine dunklere oder hellere Stimmung der Tageszeit, mit der die Stimmung der Figuren ganz unmittelbar zusammenklingt. Dieses Zusammenklingen macht die Seele der Figuren aus. Es ist bezeichnend für Thorwaldsen's naive Auffassung des Menschenlebens, dass er es zuweilen so

ganz mit einer Naturstimmung verschmelzen lässt, dass diese daraus aufsteigt wie der Duft aus einer Blume.

Hierfür könnte man eine Menge Beispiele anführen, nicht zum mindesten seine vier berühmten Reliefs von den Jahreszeiten. Seine späteste Plastik enthält noch schöne Spuren von der Erquickung, die er als Greis im Garten von Nysö und an dessen Strand fand. Wir wollen uns darauf beschränken, durch eine Reihe seiner Werke, zum Theil der hervorragendsten, zu beweisen, eine wie grosse Bedeutung die Naturstimmung, die wechselnde Skala von Licht und Dunkelheit, für seine Darstellung der Figur hatte. Wie man es bei Thorwaldsen erwarten konnte, liegt gutes Wetter, stilles Wetter über ihnen allen. Kein Sturm, kein Windstoss.

Dort sitzt der Hirtenknabe unter dem Schatten der mächtigen Eichenkrone, während die Sonne ringsumher auf die Waldebene herabsinkt, wo seine Schafe grasen. Im Schatten ist es kühl, da können die Glieder sich frei und mit Wohlbehagen strecken, und die jugendlichen Träume können sich sanft und milde wie die Sommerluft wiegen; der Hund giebt ja Acht auf die Schafe.

Dort steht Adonis in dem dämmernden Waldesschatten, müde von der Jagd, an einen Baumstamm gelehnt. Er ist ein Paar Jahr älter als der Hirtenknabe, er ist in einem Alter, wo die Träume aus einem tieferen Gemüth kommen, wo sie mehr Süsse besitzen, und wo sie etwas umschwärmen, von dem er selber kaum weiss, was es ist, gleichwie die Biene den Blumenkelch umschwärmt. Ist er noch nicht der Liebhaber der Venus, so ist er doch wohl bald reif genug, es zu sein.

Dort hat sich Byron, der junge Dichter, auf seiner Wanderung in Griechenlands Natur auf die Ruinen des Alterthums zur Ruhe gesetzt und starrt in die Abendröthe hinaus. Gedanken und Bilder strömen in seiner Seele zusammen, sein Herz ist davon erfüllt, und der Griffel, den er erwartungs-

voll gegen die geöffneten Lippen drückt, wird bald den Eindruck der Natur in lyrische Poesie verwandeln. — Ob das der wirkliche Byron ist, der dreiste, ungezähmte, rebellische Verfasser des Don Juan? Gewiss nicht. Es ist auf alle Fälle nur

Jägerknabe. Skizze aus Thorwaldsen's letzter Periode.

eine einzige Seite von Byron's Wesen, diejenige, mit der Thorwaldsen einen Berührungspunkt hatte. Es ist eine Thorwaldsen'sche Figur, aber das ist ja auch gut.

Nachdem die Sonne in die klare, südländische Abenddämmerung hinabgesunken ist, begegnen wir dem Zug auf

den Parnass. Es ist jener Augenblick, wo alle Wirklichkeitsbilder dunkel und undeutlich werden, wo die Erinnerung, die Mutter aller Musen, still aus der Seele heraustritt, und die Phantasie ihr Spiel beginnt. Voran schwebt der Abendstern mit seiner Fackel, das geflügelte Ross führend, das Apollon's Wagen zieht. Der Gott starrt zu den Sternen empor, die Inspiration erfüllt seine Seele. Ihm folgen die leichten Grazien im Tanz, dann die stillen, gedankenvoll einherschreitenden Musen, dann die Dichter mit ihren Genien.

Dass mit plastischen Mitteln selbst eine Mondscheinstimmung ausgedrückt werden kann, davon mag uns das kleine Relief zu Torlonia's Villa überzeugen, auf dem man Luna erblickt, die von dem schwebenden Amor dem Endymion zugeführt wird. Nicht auf dem Titel noch auf dem Thema beruht die Illusion, sondern wirklich auf der Figur selber, auf ihrem leichten, träumenden Gang, auf den luftigen Linien des Gewandes, die sie wie eine Wolke umhüllen, — und auf ich weiss nicht was.

Und wenn Alles zur Ruhe gegangen ist, erblicken wir die Nacht selber, wie sie mohnumkränzt mit eiligen aber lautlosen Flügelschlägen über den dunklen Himmelsraum hinschwebt, selbst leicht schlummernd, die beiden schlummernden Kinder in ihren Armen.

Aus der Dämmerung der natürlichen Nacht eröffnet sich uns noch ein Einblick in eine tiefere Nacht, wo der Todesgenius herrscht, der Träumer, der niemals erwacht. Es ist eine von Thorwaldsen's eigenartigsten Gestalten auf zahlreichen Grab-Reliefs, und daran schliessen sich andere merkwürdige Stimmungs-Figuren aus derselben dunklen Welt, wie jene Seele, die still schwebend, blindlings und ohne zu wissen wohin, vom Todesgenius aus der einen Welt in die andere hinübergeführt wird. (Grab-Relief: Passaggio d'un mondo ad altro, 1835.) Die Stimmung ist hier ebenso genial ausgedrückt,

allein durch die Figur, wie in Raphaels berühmter Scene, wo der Apostel Petrus unbewusst und träumend von der Hand des Engels aus dem Gefängniss geführt wird, wo das Licht und die Farbe die Stimmung noch unterstützt.

Welch ein mildes Hell-Dunkel herrscht nicht in diesen Nacht- und Unterweltscenen von Thorwaldsen, im Gegensatz zu dem dumpferen, kälteren, strengeren Ton in Carstens' Bildern dieser Art!

Doch wieder hinauf zum Licht! Neben dem Genius des Todes steht zuweilen der des Lebens, und an der Seite der Nacht hebt sich der Morgen auf munteren Schwingen empor. Eine ähnliche Stimmung von Frohsinn und Morgenfrische beseelt auch die Figur der grösseren Tänzerin. Doch ist diese Stimmung mit ihrem Allegro in der Bewegung weit seltener bei Thorwaldsen als die weicheren, dunkleren Gefühle und das langsamere Tempo.

Auf den Faden, den wir hier angegeben haben, kann jeder, der will, noch mehr Perlen ziehen, um die Zwischenräume auszufüllen. Auch das, was Thorwaldsen der Satyrwelt entlehnt hat, muss am richtigsten, — am thorwaldsensten — unter dem Gesichtspunkt des Naturlebens und der Landschaftsstaffage betrachtet werden.

IV.

Und unter dem Gesichtspunkt des Naturlebens und der Landschaftsstaffage muss auch die Giebelgruppe mit dem predigenden Johannes betrachtet werden.

Dass die Predigt im Freien vor sich ging, und dass er so die Aufgabe von der landschaftlichen und der idyllischen Seite auffassen konnte, war für Thorwaldsen wesentlicher als der eigentliche Inhalt der Predigt. Die Figuren, die das rein naive Naturleben vertreten, sind hier in der Mehrzahl, und

Die Nacht. Thorwaldsen's gezeichneter Entwurf zu dem berühmten Relief.

I. KUNSTHISTORISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

ihnen schuldet das Werk hauptsächlich seinen gerechten Ruhm. Es sind Hirten und deren Frauen und Kinder von derselben Art wie die, denen Apollo vorspielte, während er die Rinder des Admet hütete, derselben Familie entstammend, wie „der Hirtenknabe“. Es sind weit mehr Arkadier als Israeliten.

Man hat Thorwaldsen so oft dafür gelobt, dass er so unbekümmert das unschuldige Lebensbild in eine kirchliche und christliche Darstellung einführte; und wir unsererseits sollten ihm am wenigsten unsere Dankbarkeit versagen, dass er aus demselben Brunnen, aus dem er seine übrigen Bilder vom menschlichen Naturleben entnommen hatte, noch mehr herrliche Motive und Figuren schöpfte; aber das bezeichnet doch freilich nur, dass die neue, kirchliche Aufgabe ihn vorläufig nicht dazu vermochte, seinen Standpunkt zu verrücken, wenigstens nicht ganz. Man fragt sich selber, was ein Prädikant eigentlich unter diesen Menschen, die so unschuldig sind wie der Thau auf dem Gras, bezweckt mit seinem Verlangen, dass sie sich bekehren sollen, mit seinen Drohungen, dass die Axt schon an der Wurzel des Baumes liegt und seinen Schilderungen von dem „Feuer, das nicht auslöschen wird“. Wovon sollen sie sich bekehren? Der Prediger scheint aber auch selbst etwas davon bedrückt zu sein, er schnappt ein wenig nach Luft und scheint der Vorstellung, dass man die Sache auch von einer andern Seite betrachten kann, nicht unzugänglich zu sein. Er ist, was man auch sagen mag, ein sehr sanftmüthiger Johannes der Täufer, ein Prediger auf Bestellung, ohne jenes innere Feuer und den Willen, an seine Mitmenschen heranzutreten und sie zu zwingen, seine Ueberzeugung zu theilen, — was ja die Charakterzüge Johannes des Täufers sind.

Vergleicht man die Johannesgruppe mit Thorwaldsen's Relief von dem griechischen Volk, das den Heldengesängen Homer's lauscht, so sieht man ganz deutlich, dass bei den

Zuhörern Homer's mehr die Phantasie in Bewegung gesetzt ist: ihre Augen funkeln, sie sehen Bilder vor sich. Johannes' Predigt sollte mehr das religiöse Gefühl und den Willen

Zeichnung zur Johannesgruppe.

beeinflussen; doch vermag ich das eigentlich nur in einer einzigen Figur zu sehen, in dem halberwachsenen Knaben, einem werdenden Apostel, der dicht neben der Rechten des Predigers steht, und dessen jugendlicher Eifer und offenbare

Ungeduld, die Taufe zu empfangen, einen so schönen Ausdruck gefunden hat. Andere von ihnen lauschen mit einem seelischen Wohlbehagen, gleichsam als lauschten sie der Leier des Apollon.

Von einer Bekehrung ist hier nur wenig die Rede. Der Gedanke des Künstlers bewegt sich nicht in dem Uebergang von der Sünde durch Reue bis zur Erlösung; das natürliche Leben als etwas zu stempeln, das an und für sich nicht gut genug ist, würde für Thorwaldsen die gröbste Untreue sein, die er gegen sich selber begehen könnte. In dem Ausdruck einer einzigen Figur, eines römischen Soldaten, zeigt sich ein erwachendes Sündenbewusstsein, eine durch das Wort des Predigers erweckte Reue über die Härte und Grausamkeit seines bisherigen Lebens. Aber diesen Repräsentanten der Reue hat Thorwaldsen selber bereut und ihn aus dem Zuhörerkreis entfernt, so dass er jetzt nicht mehr mit zur Johannes-Gruppe gerechnet werden kann, wie wohl kaum noch zur Thorwaldsen'schen Produktion.

Unter den rein idyllischen Figuren giebt es andere, die der Künstler unter einem andern Gesichtspunkt aufgefasst hat, nämlich historische Charakterfiguren. Dazu gehört in erster Linie Johannes selber, dann die älteren Figuren, unter denen ein hochmüthiger Pharisäer.

Wie weit erstreckt sich nun eigentlich diese historische Charakteristik? Wenn man die Figur des Täufers ohne vorausgefasste Meinungen betrachten will, ohne an das zu denken, was vielleicht in Folge der Bibel und der kirchlichen Tradition darin hätte gegeben werden müssen, mit scharfer Aufmerksamkeit für das, was wirklich darin gegeben ist, so wird man einräumen, dass die Körperform — der Körper und die Glieder — hier genau dieselben sind wie in des Meisters früherer Statue vom Fürsten Wladimir Potocki, wenn auch die ideale Gestalt des fürstlichen Helden, die ganz

von Thorwaldsen selber modellirt wurde, weit schöner durchgeführt ist als die Johannes-Figur, deren Ausführung er einem Schüler überliess. Aber die Mitwelt — und zum Theil auch die Nachwelt — war nicht allein zufrieden mit diesem Maass der Charakteristik, sie war sogar blind genug, hier „einen abgehärteten, an alle Entbehrungen gewohnten Körper zu sehen", den Typus „des strengen Rufers in der Wüste, der sich von Heuschrecken und wildem Honig nährt". Von diesem Gesichtspunkt und mit diesen Worten lobt ein sonst hochangesehener deutscher Schriftsteller, Schorn, diese Statue[1]) und spricht seine Anerkennung aus, dass Thorwaldsen sich mit Erfolg der Tradition der christlichen Kunst angeschlossen hat, zu deren Repräsentanten er in diesem Zusammenhang sogar Donatello zählt. Welch' ein Durcheinandermischen der grössten Widersprüche im Figuren-Stil! Thorwaldsen hat auch in seinen Relief-Figuren des Täufers nichts gegeben, was Schorn's Schilderung und den Andeutungen der Bibel entspricht; in einem derselben — auf dem Relief für die Taufkapelle in der Frauenkirche (1820) — ist er der Sache ein klein wenig näher getreten. Der ausgeprägt plastische Charakter erstreckt sich übrigens nicht weiter als bis zum Kopf, der mehr in Uebereinstimmung mit der Tradition der Kunst gebildet ist, besonders — wie Schorn und Höyen mit Recht hervorheben — nach Rafaels Johannes auf der „Madonna di Fuligno". Mit andern Worten, Thorwaldsen verhielt sich zu der Aufgabe Johannes in gleicher, Weise wie zu der Aufgabe Potocki; auch für die hatte er ja, was den Kopf anbetraf, gegebene Vorbilder, Portraits, die er auf seine Weise idealisirt wiedergab, während er, was den übrigen Körper anbetraf, sich in idealer Richtung carte blanche anmaasste, was ihm im Grunde von der Mitwelt auch zugestanden wurde.

[1]) Tübinger Kunstblatt für 1824, S. 138.

In den übrigen Charakterfiguren der Johannes-Gruppe ist die Körperform — mit Ausnahme des Kopfes — fast ganz in das Gewand gehüllt, das hier einen morgenländischen Schnitt erhalten hat. Die Frage betr. eine besonders plastische Körperform fällt somit wesentlich fort. In Bezug auf den psychologischen Ausdruck in Miene und Stellung ist in diesen Figuren, besonders in dem hochmüthigen Pharisäer, etwas mehr Eigenthümliches gegeben als im Johannes.

Die biblisch-kirchlichen Aufgaben hatten überhaupt im Gefolge, dass an Thorwaldsen's Figuren in der ganzen späteren Hälfte seines Künsterlebens mehr Ansprüche an die historische Charakteristik gemacht wurden als früher. In dieser Hinsicht sind die kirchlichen Aufgaben zum grössten Theil von derselben Art wie die weltlich monumentalen (wie z. B. Copernicus, Gutenberg, Conradin etc.).

Dass die Personen der biblischen Geschichte einer semitischen Nationalität angehören, darauf hat Thorwaldsen zuweilen bei der Modellirung der Köpfe Rücksicht genommen; in einer einzigen Arbeit, nämlich in dem Relief von Rebecca und Elieser, 1841 in Kopenhagen modellirt, hat er, wohl dem Beispiel seines Freundes Horace Vernet folgend, sich sogar damit amüsirt, orientalische Typen in den Figuren, als Ganzes betrachtet, durchzuführen oder doch auf alle Fälle anzudeuten. Er hatte auch alte Freunde und Bekannte in einem andern Lager der modernen Kunst, nämlich in dem der „Nazarener"; und so wenig er auch im Grossen und Ganzen mit ihrer künstlerischen Richtung hat sympathisiren können, entdeckt man doch Spuren davon, dass sie ihn zuweilen ein wenig mit sich fortgerissen haben. Dass er schon im Jahre 1819 auf der Reise durch Deutschland in Nürnberg

mit grossem Interesse Peter Vischer's vortreffliche kleine Apostelfiguren auf dem Sebaldusgrabe mit grossem Interesse betrachtet hat, merkt man ein wenig an dem Relief von der Einsetzung des Abendmahls aus dem Jahre 1820. Die ungewöhnlich grelle, scharfe Charakteristik, die in den Figuren der reitenden jüdischen Priester — sowie ihrer alten mageren Gäule — auf dem Fries von dem Gang nach Golgatha (1839) angedeutet ist, zeugt von dem Einfluss alter deutscher oder niederländischer Kunst. Ueber einer oder der andern Relieffigur der Madonna aus seiner spätesten Zeit schwebt gleichsam ein ganz leiser Hauch von Perugino's und Francia's oder vielleicht nur von Overbeck's Stil.

Aber es würde vollkommen verkehrt sein, wenn man annehmen wollte, dass solche Züge mehr seien als vereinzelte Eigenthümlichkeiten, oder ihm überhaupt einen ganz andern und neuen Figurstil in seiner christlichen Produktion im Verhältniss zu der griechisch-heidnischen verliehen hätten.

Weit grösseres Gewicht hat die durch seine ganze Kunst hindurchgehende Identität, die sich zuweilen in recht auffallenden Zügen äussert. Es existirt z. B. eine ganz typische Aehnlichkeit zwischen den Köpfen der Apostel Matthäus und Petrus auf der einen und dem Gotte Vulkan auf der andern Seite; überhaupt ist die grosse Statue des Vulkan aus dem Jahre 1838, obwohl eine griechische Götterfigur, ebenso sehr „Charakterfigur" wie die Figuren von Thorwaldsen, die reinhistorische Namen tragen; sie steht in künstlerischer Hinsicht Statuen wie der des Apostels Andreas (zweite Ausführung aus dem Jahre 1842) oder der Gutenberg's (c. 1835)[1]) weit näher

[1]) Ich führe Gutenberg als Thorwaldsen'sche Statue an, obwohl ich recht gut weiss, dass Thorwaldsen direkt nicht mehr daran gethan hat, als ihre Stellung anzugeben. H. V. Bissen hat nicht nur die grosse Statue, sondern auch die im Museum aufbewahrte Skizze modellirt; dass diese letztere nicht von Thorwaldsen's Hand modellirt ist, kann

als den griechischen Göttern aus Thorwaldsen's früherer Periode. Charakteristisch ist es, dass Thorwaldsen, als er im Jahre 1838 nach langjähriger Unterbrechung auf's Neue eine griechische Göttergestalt in grossem Maassstab modellirte, gerade eine Gestalt wählte, die nicht mehr jugendlich ist. Ueberhaupt hatten die historischen Aufgaben, die weltlichen wie die kirchlichen, darauf hingewirkt, die älteren Figuren in den Vordergrund von Thorwaldsen's Kunst zu ziehen, während sie früher mehr in den Hintergrund getreten waren. Homer gehört auch zu den Figuren, für die er in diesen Jahren mehr Auge bekam; er führte ihn auf ein paar Reliefs ein. Thorwaldsen war ja selber ein älterer Mann geworden.

Wie wenig aber sein Stil mit dem historischen Terrain wechselt, auf dem seine Aufgaben liegen, ersieht man daraus, dass sein gewöhnlichster Typus für einen älteren Mann (mit langem, getheiltem Bart) sich sehr gleichartig über alle historischen Grenzscheiden verfolgen lässt, als alter Priamos, als Zuhörer des Homer, als Perser aus Persepolis, als Repräsentant für den „Winter" auf dem bekannten Medaillon, als alter Tobias, als Gutenberg, als Apostel. Ebenso ist die Frau des alten Tobias und die alte Frau auf dem Relief vom „Winter" fast genau dieselbe Figur.

Und was die jüngere und rein ideale Figur betrifft, so existirt bei Thorwaldsen nur eine ganz schwache Grenze zwischen Engeln und Genien, ja sogar zwischen Engeln und Amor, — alle diese drei Namen können ja sowohl von halberwachsenen Knabenfiguren als von kleinen Kindergestalten gelten. Der Unterschied beruht hin und wieder — aber nur selten — auf dem rein geistigen Ausdruck, sonst nur darauf,

---

ein Jeder sehen. Aber es unterliegt keinem Zweifel, dass Bissen, der später ein selbstständiger Künstler wurde, sich damals Thorwaldsen's Stil und Geist noch ganz unterordnete, um so mehr, als er ja bei dieser Gelegenheit ausschliesslich für ihn arbeitete.

dass die Engel meistens lange Gewänder und langes Haar tragen, das in der Mitte gescheitelt ist und zu beiden Seiten glatt herabfällt, während die heidnischen Figuren lockiges Haar haben, das häufig, besonders bei Amor, über der Stirn zusammengebunden ist. Dieser Unterschied in der Haartracht gilt überhaupt bei Thorwaldsen ziemlich weit als Unterschied zwischen heidnisch und christlich. Zuweilen fällt aber auch der fort, und der kleine Engel an Matthäus' Seite ist ganz gestaltet und geformt wie ein kleiner Amor.

Betrachtet man das schöne Relief von Adam und Eva mit ihren kleinen Söhnen vor dem Paradiese, so glaubt man sich zu erinnern, irgendwo in Thorwaldsen's Museum etwas gesehen zu haben, das in Bezug auf Formen, Linien und Stimmung ziemlich stark an Adam's ganz jugendliche Figur erinnert, der so frei und leicht dasitzt mit dem Ausdruck einer gewissen frischen Freude. Man findet, was man sucht, in einem der auf Rücken von Löwen sitzenden Genien — ganz prächtige Kompositionen —, die Thorwaldsen als Vignetten zum Maximilian-Monument modellirte; sie symbolisiren „die Staatsmacht" und „die Gerechtigkeit" oder dergl. Wie kommt der aus dem Paradies ausgestossene Adam dazu, einem Genius zu gleichen? Ganz einfach, weil der Genius im Jahre 1837 und Adam im Jahre 1838 modellirt ist.

Uebrigens ist in dem Relief von Adam und Eva nicht sonderlich viel enthalten, was an den Sündenfall oder den Verlust des Paradieses erinnert. Es ist ein glückliches, idyllisches Familien- und Landleben; dass der grösste der kleinen Knaben den Apfel des jüngeren noch ausser seinem eigenen haben will, ist ein Zug, von dem man unter Kindern bisweilen Beispiele sieht, ohne dass das Kind deswegen ein Kain wird. Wenn nicht eine symbolische Schlange daneben kröche, würde niemand Böses ahnen.

Haben die christlichen Aufgaben denn garnichts wirklich Neues für Thorwaldsen's Kunst im Gefolge? Kommt gar kein anderer Geist in den christlichen Bildern zum Vorschein wie in den heidnischen? Ja freilich, aber das äussert sich nicht so sehr darin, dass er den bleibenden Charakter und die Form der Figuren in einem andern Stil gab, als in dem Gefühl, dem Ausdruck, der zuweilen seine christlichen Figuren durchströmt und sich in ihrer augenblicklichen Miene und ihren Bewegungen äussert.

Die himmlische Stärke.

Von den beiden grossen allegorischen Figuren auf dem Papstmonument könnte die eine, „die göttliche Weisheit“ (Sapientia divina), ebensogut eine heidnische Figur, eine Muse oder Mnemosyne sein und etwa die philosophische Weisheit genannt werden. Dahingegen ist die Figur „der himmlischen Stärke“ (Fortitudo coelestis) auf der andern Seite wirklich ein Ausdruck für Religion.

In Uebereinstimmung mit der alten Tradition, von der z. B. Giotto's Freskobilder in der Capella dell' Arena in Padua ein Beispiel geben, hat Thorwaldsen die Stärke als kräftig gebaute Frauengestalt mit den Attributen des Herkules, Löwenhaut und Keule, dargestellt.

Darin liegt noch nichts Christliches, und Fortitudo als Tugend gehört ja auch zu dem weltlichen, von der heidnischen Philosophie ererbten Inbegriff der Kardinaltugenden.

Man sollte meinen, dass sich Thorwaldsen noch mehr von dem Christlichen entfernte, indem er, wie seine gezeichneten Entwürfe zeigen, sich in Veranlassung dieser Aufgabe eines früheren (niemals ausgeführten) Gedankens erinnerte, der darauf ausging, eine Statue der üppigen, asiatischen Omphale zu schaffen, die, eine Löwenhaut über den Kopf geworfen und sonst unbekleidet, sich auf die Keule stützt, so wie er Omphale auf antiken Bildwerken (namentlich in Neapel[1])) dargestellt gesehen hatte. Es ist ihm gewiss ein Bedürfniss gewesen, die neue Aufgabe auf irgend eine Weise seinem eigenen Gedankenstrom einzuverleiben, selbst wenn der Anknüpfungspunkt vorläufig nur ein rein äusserlicher war. Bei dem Gedanken an eine Omphale macht sich der echt Thorwaldsen'sche Zug bemerkbar, dass die Frau durch Amor's Macht über die Kraft des gewaltigen Herkules gesiegt und sich mit seinen Trophäen geschmückt hat: darin liegt eine Ironie über die materielle Kraft, die durch Keule und Löwenhaut bezeichnet wird. Der Gedanke steht in naher Verbindung mit Thorwaldsen's vielen Amor triumphans-Ideen; auf einem kleinen Relief hat er ja auch — offenbar

[1]) Siehe das Blatt No. 299 unter seinen Zeichnungen im Museum. Die Figur ist auf die Rückseite eines Convocationsbillets für die S. Luka-Akademie vom 4. Juli 1824 gezeichnet, zu einer Zeit, wo seine Gedanken gerade vom Papstmonument in Anspruch genommen waren. Auf seinen übrigen Entwürfen zu der Omphale-Statue sind die Pfoten der Löwenhaut lose unter dem Kinn verschlungen (vergl. No. 13 und 469b); hier sind sie um die Taille geknotet und bedecken also den Unterleib. Die Umbildung zu christlicher Sitte und Gebrauch ist ferner an dem Umriss zu einem Gewande zu erkennen, das Thorwaldsen an den Beinen hinzugefügt hat. Aber darin liegt doch noch kein Ausdruck der Religiosität.

mit Bezugnahme auf Herkules und Omphale — Amor selber als Innehaber der Keule und Herrn des Löwen dargestellt.

Wenn man nun auf der grossen Figur auf dem Papstmonument, wie sie schliesslich wurde, sieht, dass die weibliche Gestalt die grosse, rohe, gewaltsame Keule zur Erde geworfen hat und den Fuss mit einer gewissen Geringschätzung darauf setzt, als wolle sie erklären, dass sie jedenfalls ihre Kraft nicht darin sucht, so ist dies noch eine vollständige Konsequenz von Thorwaldsen's früherem Gedankengang, wie wir ihn aus nichtchristlichen Bildern kennen, — er war niemals ein Bewunderer der Herkules-Keule —, während es gleichzeitig von einer selbständigen und genialen Umdeutung der ererbten Symbolik der Kunst zeugt. Dass die weibliche Gestalt, indem sie auf die Keule tritt, den Kopf zurückbeugt, den Blick gen Himmel wendet und die Hände kreuzweise über die starke Brust legt, geschieht wiederum in völliger Konsequenz ihrer Verachtung der materiellen Macht[1]); aber es liegt hierin trotzdem etwas, was völlig über das hinausgeht, was Thorwaldsen jemals in seinen heidnischen oder mythologischen Figuren gegeben hat: ein Glaube, eine sichere Zuversicht auf eine von oben kommende Kraft. Während sich in den heidnischen Bildern von Amor's Macht nur eine negative Ironie im Verhältniss zu der materiellen Kraft geltend macht, ist hier die Rede von einer positiven und pathetischen Hinwendung an eine andere Quelle für eine rein geistige Kraft. Die Macht Amor's oder irgend einer andern heidnischen Gottheit in vollem Ernst anzurufen, ist ein Gedanke, für den Thorwaldsen natürlich nur ein Lächeln gehabt haben würde.

Die „himmlische Kraft" ist folglich sehr wohl eine merkwürdige Figur, und viele von Thorwaldsen's Kennern und

[1]) Etwas in der Figur, in dem Motiv und dem Ausdruck erinnert an Raffaels Cäcilie, wenn auch auf ganz selbständige Weise.

Bewunderern schreiben ihr in seiner ganzen Produktion eine ganz besondere Bedeutung zu. Mir erscheint doch, dass der aufwärtsstrebende, religiöse Schwung in dem Gedanken, der hier ausgedrückt ist, nicht recht Macht hat, die Schwerfälligkeit der Materie zu überwinden; bei keiner der Schöpfungen des Meisters fühle ich so sehr den trägen Thon der Erde wie gerade bei dieser Figur.

Vergleicht man sie mit Paul Dubois' junger, betender Frauengestalt „La foi" (zu Lamoricières Grabdenkmal gehörend), muss man ohne Zweifel Thorwaldsen den Preis in Bezug auf den durchgebildeten plastischen Stil zuerkennen; dahingegen scheint mir Dubois ebenso entschieden in Bezug auf den Ausdruck des religiösen Gefühls der Ueberlegene zu sein. Dubois versteht es, durch die ganze Gestalt einen Strom von dem zündenden Feuer des Herzenslebens, von ihrem wirklichen, innigen Sehnen und Wollen, zu lenken. Thorwaldsen stellt mehr einen ruhigen Gedanken über das Gefühl, ein sinnreiches, treffendes Symbol für dasselbe dar. Seine „himmlische Stärke" ist nicht ein Mensch, dessen Seele um ihrer selbst willen dem Himmel entgegen strebt, sondern eine Gestalt, der das Amt übertragen ist, des Menschen, — anderer Menschen — der Menschheit — Glauben an und Zuversicht auf den Himmel auszudrücken, und die ihren Auftrag ebenso schön wie grossartig ausführt.

Thorwaldsen war der klügste aller Plastiker. Es ist klar, dass er gerade in den Jahren, wo er zur Behandlung christlicher Stoffe überging, die grosse und eigenthümliche Bedeutung entdeckt hat, welche die Bewegung der Hand auf die Brust zu in den Gestalten der christlichen Kunst gehabt hat. In seiner früheren, rein klassischen Periode, als er sich fast nur mit antiken, heidnischen Stoffen abgab, hatte er dies Motiv niemals benutzt; jetzt taucht es auf in seiner Darstellung christlicher Stoffe oder in den Monumenten für moderne

Personen (Leuchtenberg), während er es noch immer, auch in der späteren Periode, mit aufmerksamem Bewusstsein seinen Bildern aus dem antiken Leben fern hält.

Er hatte, von Anfang an und sein ganzes Leben hindurch, eine deutliche Vorliebe für eine andere Art von ausdrucksvollem Gestus, — nämlich die Bewegung der Hand, der Fingerspitzen, nach dem Kopf zu (nach den Lippen, dem Kinn, den Wangen, der Nasenseite). Diese Motive, die er sowohl bei christlichen als bei heidnischen, bei antiken wie bei modernen Stoffen anwendet, sind gerade der Ausdruck des Kontemplativen, eines seelenvollen, ergriffenen Verweilens bei den Vorstellungen, während die Hand, oder beide Hände auf der Brust der Ausdruck eines bewegten Herzenslebens sind[1]).

Welche plastische Intelligenz macht sich nicht geltend in dem Gegensatz zwischen den beiden allegorischen Figuren auf dem Papstmonument! Die „Weisheit“ beugt den Kopf vornüber und legt die Fingerspitzen auf die Wange, die „Stärke“ (die Zuversicht) hebt den Kopf empor und kreuzt die Hände über die Brust.

Die christlichen Stoffe haben die Gefühlsskala in Thorwaldsen's Figuren erweitert. Der Jubel schwingt sich höher als bisher empor bei denen, die Christus bei seinem Einzug in Jerusalem entgegengehen, und Kummer und Wehmuth dringen tiefer in die Seele bei einer Figur wie der knieende Apostel Johannes auf dem Relief von der Einsetzung des Abendmahls, — um nur einige Beispiele anzuführen.

---

[1]) Ueber die Bedeutung dieser ausdrucksvollen Motive und ihre Anwendung besonders in moderner Kunst habe ich eine speciellere Monographie ausgearbeitet, die in einem andern Zusammenhang veröffentlicht worden ist. Ich behandle darin hauptsächlich das Motiv: Die Hand auf der Brust.

Die christlichen Stoffe haben ferner seine Psychologie bereichert. Man sieht ihn mit einer treffenden Mimik Seelenzustände ausdrücken, die ausserhalb der Grenzen seines heidnischen Repertoirs liegen: den geistigen Hochmuth bei dem Pharisäer, der kaum weiss, ob er der Erde die Ehre anthun soll, darauf zu treten; der glänzende, feurige Geist bei dem Apostel Paulus; den beinahe hektischen Zelotismus bei dem Apostel Simon. Selbst die verschlossene Bosheit bei dem Verräther Judas hat er in ein Paar Relieffiguren mit genialem Takt wiederzugeben gewusst, freilich so, dass die erste dieser Figuren, auf der Einsetzung des Abendmahls (1820), im Motiv und in der Bewegung an seine etwas frühere allegorische Figur „das Laster“ erinnert, wie es auf dem Relief zu Maitland's Monument (1818) vor Minerva flüchtet. Nur die barbarische Grausamkeit der Henkersknechte, welche die kleinen Kinder in Bethlehem morden, hat er nicht darzustellen vermocht: sie sehen viel zu gutmüthig aus.

Ueberhaupt ist er natürlich weit mehr ein Darsteller der guten, reinen und ganzen Gefühle als der schlechten oder getheilten. Einer der schönsten von seinen Aposteln — die nicht alle sonderlich viel zu sagen haben — ist Jakob auf seiner unverzagten, vertrauensvollen Pilgerfahrt. Ein ganz eigenartiges Phänomen in seiner Kunst bilden eine Reihe von Figuren, die, — ebenso wie die „himmlische Stärke“ auf dem Papstmonument, aber vielleicht mit mehr eigentlicher himmlischer Macht als diese, — ein reines, gegen die Welt abgeschlossenes Gefühl ausdrücken, das sich freudig, geradeaus in die Höhe schwingt. Dies Gefühl ist variirt in dem Apostel Johannes, dem knieenden Taufengel, der Skizze zu der Statue eines knieenden, betenden Engels, die für ein Grabmal bestimmt war, in einigen aufwärtsschwebenden Figuren auf Grabreliefs, dem knieenden Engel des „Glaubens“ auf dem Relief „Glaube, Liebe, Hoffnung,“ der Figur „Dänemark“, die für den König

Die Frauen am Grabe. Zeichnung zu einem Grabrelief.

betet, auf dem Entwurf zu einer Medaille etc. etc. In allen diesen Figuren giebt sich eine ganz andere, weit durchgreifendere Stimmung jenes Himmelanstrebens zu erkennen als in denjenigen, die nur mit dem einen Arm aufwärts zeigen (Paulus, Johannes der Täufer, der Engel am Grabe etc.): ein voller Ausdruck des unmittelbaren Vertrauens, das im Voraus weiss, es braucht nur zu rufen, um erhört zu werden.

Aber dies sind ja auch privilegirte Figuren, die zu der idealen Aristokratie des Christenthums gehören: Engel, Tugenden, Apostel, oder doch jedenfalls verklärte Seelen. Weit seltener ist der religiöse Ausdruck mit einem Gefühl menschlicher Unvollkommenheit verbunden, wie dies z. B. bei einer knieenden, weiblichen Figur auf einem Grabrelief der Fall ist. Die Demokratie des Christenthums, die Alltags-Christen mit ihrer Angst und ihrem Beben, die da arbeiten und mühselig sind, das zerschlagene Herz und das geknickte Rohr, — alle die, die Rembrandt so innig und ergreifend darzustellen wusste, — die hat Thorwaldsen nicht direkt in seine Kunst aufgenommen.

Er ist Idealist, das heisst Optimist. Er glaubt ganz unmittelbar an das, was von vornherein gut und gesund und schön ist. Dies äussert sich auch in der gesunden Kraft seines Figurstils, der ganz derselbe ist in seinen christlichen Figuren mit dem aufwärtsgewandten Antlitz wie in seinen antiken Göttern und Heroen. Ebenso wenig wie sich die Heldenkraft bei ihm in einem übertriebenen Schwellen der Glieder und Muskeln offenbart, ebenso wenig zehrt die Religion an der irdischen Kraft; bei beiden Arten von Figuren beobachtet er dieselbe gleichzeitig ethische, naturgetreue und antike Mittellinie. Sein Bild von der religiösen Stärke gehört sogar in körperlicher Hinsicht zu seinen am robustesten gebauten Figuren: der Herr ist hier nicht stark in dem Schwachen, sondern in dem Starken.

So war Thorwaldsen's Auffassung von der Religion in subjektivem Verstand (der Religiosität). So eigenartig und schön auch seine dahin gehörigen Bilder sind, betrifft doch das Bedeutendste, was er über das Christenthum zu sagen hat, das Göttliche selber, den Gegenstand der Religion. Er war ja, wie wir schon auf dem antiken Gebiet gesehen haben, ein Götterbildner.

Er hat nur eine Statue von Christus geschaffen, — die Vorarbeiten zu dieser Statue abgerechnet —, aber er hat seine Gestalt auf einer nicht geringen Anzahl von Reliefs dargestellt, so dass man zur Erkenntniss seiner Auffassung eine breitere Grundlage erhält. Da ist denn vor allen Dingen zu bemerken, dass das ganze eigentliche Leiden fortfällt, was besonders einen diametralen Widerspruch zu der Kunst des 17. Jahrhunderts bildet. Dass Thorwaldsen niemals einen Christus am Kreuz dargestellt, hat er mit Raffael gemein[1]), in dessen Kunst das Leiden auch sehr in den Hintergrund gedrängt ist. Aber Thorwaldsen geht in seiner Scheu vor dem Leiden noch sehr viel weiter als Raffael. Ich entsinne mich nicht, dass irgend ein Anderer als er auf einem Bilde, das den Gang nach Golgatha darstellt, Christus nicht unter dem Kreuz zusammensinken lässt, während Simon von Kyrene es von seinen Schultern nimmt; dies ist jedenfalls ein Zug, der weit mehr gegen jegliche Tradition streitet, als dass Christus keine Dornenkrone trägt. Christus steht hier fest auf seinen Füssen und ist Herr der Situation.

Thorwaldsen hatte eine Scheu vor allem, was mit materieller Macht die Gestalt hinderte, sich frei zu entfalten allein durch die Kraft des Seelischen; wohl stellte er das Pathetische dar, aber er litt es nicht, dass das seelische Leiden

[1]) Raffael hat nur in seiner Jugend- und Unmündigkeitsperiode den Gekreuzigten auf einem Gemälde dargestellt, ganz im Stil seines Lehrers Perugino, jetzt im Dudley-House in London.

— geschweige denn das körperliche — das Ethische überwältigte. Bei der Einsetzung des Abendmahls ist Christus von Wehmuth durchdrungen über den Abschied von den Getreuen, er kann aber nicht leidend genannt werden.

Dass Thorwaldsen von seiner frühsten Periode an (das Taufbecken von 1807) bis zu seiner spätesten unter dem Einfluss von Raffaels Madonnenbildern gern die christliche Idylle aus Jesu Kindheit oder auch Christus als Beschützer des Kindes, als Freund und Segnenden darstellt, das stimmt überein mit seiner ganzen Neigung für das Idyllische und mit seiner Vorliebe für kindliche Unschuld und Naivetät. Dass er stets in seinen Christusfiguren — nicht zum wenigsten in den Bildern von der Taufe — den sanftmüthigen, friedfertigen Zug bei Jesus hervorhebt, dass er im Grunde reichlich so viel Sympathie mit dem friedliebenden, demüthigen Triumphator auf dem Rücken der Eselin hat, der von unschuldigen Herzen mit Jubel begrüsst wird, als wie mit Alexanders waffenklirrendem Einzug in Babylon; dass sogar der Gang nach Golgatha das Gepräge eines ethischen und geistigen Sieges für Christus erhält, — dies steht in vollkommenem Einklang mit seinem ganzen Künstlerwesen. Freilich schulden die meisten seiner Bilder aus dem neuen Testament ihren Ursprung mehr einer äusseren Veranlassung als einem inneren Drange; aber die Eigenart seiner ursprünglichen Auffassung von der Sache und die Grenzen dafür sind deswegen nicht minder deutlich.

Alles, was er über Christus zu sagen hatte, fasste er schon in seiner höchsten Manneskraft, ganz zu Anfang der Periode seines Lebens, welche von den vielen christlichen Aufgaben bezeichnet wird, in der grossen Statue für die Frauenkirche (1821) zusammen.

Hier hat die Christusgestalt ein ganz anderes Gepräge von Macht und Hoheit erhalten als in den Relieffiguren, ein

Gepräge, das gewissermaassen an die antike Tempelstatue erinnert. Es mag wohl sein, dass Thorwaldsen, als seine Phantasie von christlichen Aufgaben belagert ward, vor allen Dingen das Bedürfniss empfunden hat, die Hauptsache festzustellen: wie Christus als göttliche Gestalt im Vergleich zu den antiken Göttern stand. Und wunderbar ist es, dass dieser Christus eine Machtgestalt geworden ist in ganz anderer und höherer Bedeutung als irgend eins seiner antiken Götterbilder. Aber die Macht tritt hier den Menschen nicht entgegen mit Geboten, Befehlen, Forderungen; sie thut einen Schritt zurück[1]), indem sie Alle, die mühselig und beladen sind, mit unendlicher Liebe zu sich ruft, ihnen ihre Arme öffnet, ihnen Frieden, Schirm und Schutz verheisst. Hier sind diese Leidenden mit dabei, aber indirekt, nicht als Gegenstand der Kunst; es sind die lebenden Menschen selber, du und ich, die die Statue betrachten.

Was also ist Christus für Thorwaldsen? Er ist der Friedensfürst selbst, der Herr im Lande des Friedens. Die Christus-Statue steht in seiner Produktion in Bezug auf

[1]) Unter den Vorarbeiten zu der Christusstatue bewahrt das Museum ein Paar Skizzen auf, die eine ganz andere Richtung bezeichnen als die Statue selber. Dann folgt ein in ungefähr halber Lebensgrösse ausgeführtes Modell, das wohl in den Kopflinien und der Anlage des Gewandes ziemlich genau der grossen Figur entspricht, das aber doch wesentlich verschieden davon ist, indem Christus hier vorwärts schreitet, gleichsam wie zu einem Gruss. Die Idee hat in diesem Modell lange nicht die Wärme und die Tiefe wie in der grossen Statue.

In historischer Hinsicht haftet etwas Räthselhaftes an dieser kleinen Figur. Wer hat sie gemacht? Alle, die Thorwaldsen's Modellirung kennen, müssen sich darin einig sein, dass er jedenfalls nicht diese Formen so ängstlich, kleinlich, fein durchgeführt hat. Sie muss von einem seiner Schüler modellirt sein. Stammt aber diese Variation der Idee von Thorwaldsen? Und ist sie vor oder nach der grossen Statue ausgeführt? Die Zeichnungen geben keine Aufklärung.

Geist und Stimmung eigentlich Figuren wie Pius VII. und Friedrich VI. am nächsten. Aber die liebenswürdige, menschliche Aengstlichkeit, die in den Segnungen der beiden guten, alten Friedensfürsten liegt, ist hier verschwunden: Christus entfaltet sein Wesen frei und ganz, absolut und ideal, so dass man gleich fühlt, hier ist keine Rede von menschlicher oder historischer Begrenzung. Der Friede ist hier der endgültige, ewige Friede; Christus ist der ewige „Fredegod", der Geist, der die Zukunfts-Gemeinde beherrschen soll, die Liebes-Arme, in denen alle wie eine grosse Gemeinde Schutz suchen sollen.

Abermals ein grosser Optimismus!

Es ist bekannt, dass Thorwaldsen diese Aufgabe ursprünglich ohne Sympathie übernahm, ohne zu wissen, was er eigentlich damit machen sollte. Dies kann man tadeln. Aber in einem wunderbar lichten Moment, während er sich mit dieser Aufgabe beschäftigte, fand er eine Lösung, die gerade mit seinem eigenen, innersten. menschlichen Wesen übereinstimmte. Das Resultat, das ihn selber mehr befriedigte als irgend eins seiner andern Werke, ward eins der allerbedeutendsten Kunstwerke der Menschheit, vielleicht einzig dastehend in Bezug auf den tiefen, universell umfassenden Gedanken, der durch die grössten und einfachsten plastischen Mittel ausgedrückt ist.

In Werken wie Phidias' Athene Parthenos und seinem Zeus in Olympia war nicht allein eine grössere Pracht in Bezug auf das Material entfaltet, sondern sicher auch mehr — ich meine: eine grössere Menge — Kunst. Ja, wir zweifeln auch nicht daran, dass ein merkwürdig einheitliches, erhabenes Gepräge in der Figur selber den ganzen Reichthum beherrschte, oder dass die Körperform selber vollendeter durchgeführt war als in Thorwaldsen's Figur; aber nach allem, was vorliegt, ist der Ausdruck und das Motiv doch durch

ein halb unsichtbares Symbol gegeben worden, indem nämlich die Gottheit die Figur der Siegesgöttin auf der Hand trug. In Thorwaldsen's Statue liegt der Ausdruck in der Figur allein und entfaltet sich vollaus plastisch in ihrer Bewegung und in ihren Linien, so dass jeder ihn verstehen kann und muss. Die antiken Götter sind nur etwas für sich. Thorwaldsen's Christus wird völlig bestimmt durch ein Verhältniss zu Anderen, — zu uns. Dies giebt der Figur unendlich viel mehr auszusprechen, und sie spricht es auch wirklich aus. Auch Raffaels, Michel Angelo's oder irgend eines anderen grossen Künstlers Christusfiguren können sich, trotz ihrer Ueberlegenheit in anderer Hinsicht, nicht mit dieser messen in Bezug auf den universellen und grossartigen Gedanken, nicht einmal Leonardo da Vinci's Christus auf dem „Abendmahl", das ja doch nur einen einzelnen dramatischen Augenblick in Christi Leben wiedergiebt. Aber auf der andern Seite kann man sagen, dass Thorwaldsen's Figur, die nicht einmal ganz von dem Meister selber ausgeführt ist, weit mehr ein plastischer Gedanke, ein grosser Umriss, als ein voll durchgeführtes Kunstwerk ist.

Inwiefern nun diese Figur, — ebenso wie Thorwaldsen's ganze übrige Produktion —, dem Begriff des Christlichen entspricht, darüber wollen wir hier nicht urtheilen. Die Spuren des Leidens, die Nägelmale an Händen und Füssen und die Schwertwunde in der Seite haben hierbei eigentlich nichts zu bedeuten; sie könnten ausgelöscht werden, ohne dass die Figur deswegen etwas anderes wäre oder sagte, als was sie jetzt ist oder sagt. Sie haben nichts mit ihrem plastischen Wesen zu schaffen.

Was den Bau und die Form des Körpers im Ganzen anbetrifft, so hat Thorwaldsen hier seinen gewöhnlichen idealen Typus gegeben. Jeder Versuch, eine realistische Charakteristik von dem zu geben, was Christus als irdische oder historische

Persönlichkeit war, würde ja ganz unvereinbar mit dem sein, was er mit der Statue bezweckte, würde überhaupt garnicht in seinen Gedankenkreis hineinpassen. Und ebenso wenig hat er sich darauf eingelassen, das Bild einer romantischen Zartheit zu geben, eines Geistes, dessen Reich nicht von dieser Welt ist; seiner Vorstellung nach ist Christus ganz deutlich eine Machterscheinung, dessen Reich, wenn auch jetzt noch nicht, doch einst von dieser Welt sein wird. Wenn man sogar wiederholt seiner Figur zuviel Kraft in Bezug auf Bau und Form vorgeworfen hat, so hat man kaum Rücksicht darauf genommen, dass sie dazu bestimmt ist, sich als Hauptfigur in einem sehr grossen Raum geltend zu machen, und dass ihre Linien deswegen mit grosser Deutlichkeit accentuirt werden mussten.

Etwas besonders Christliches, etwas, das gleichsam den Namen Christus bezeichnet, hat Thorwaldsen in dem Kopf der Statue gegeben, der sich ziemlich eng an den ererbten Christustypus anschliesst. Und trotz des starken Körperbaus erhält auch die Figur als Ganzes, durch den Fall des Haares und des Gewandes und durch die Linien der Gesichtszüge und der Stellung im Verein, einen eigenartig ausgeprägten Stil, einen gewissen Spitzbogenstil, einen Abglanz der vielen, damals für den Künstler wesentlich neuen Eindrücke der kirchlichen, mittelalterlichen Kunst, die sich in seiner Seele auf geniale Weise zu einer neuen Einheit zusammengefügt hatte. Aber darin liegt doch nur ein Verhältniss zu der christlichen Kunst, das noch nicht darüber entscheidet, ob das, was seine Figur ausdrückt, Christenthum ist oder nicht.

Von unserm Standpunkt aus koncentrirt sich das Hauptinteresse darauf, dass das, was Thorwaldsen's Kunst ausdrückte, so wie es ist — christlich oder nicht christlich — von seiner Seite vollständig auf einer bona fides beruht, — eine Frage, die Gegenstand vieler missverstandener und falscher Urtheile

gewesen ist. Es würde für uns ein ganz unleidlicher Gedanke sein, dass Kunstwerke, die uns als solche gut und echt erscheinen, ja, die unserer Ansicht nach zu den vollendetsten der Welt gehören, nicht aus subjektiver Wahrheit hervorgegangen sein sollten: könnte uns jemand davon überzeugen, dass es sich so mit der Kunst verhält, so würden wir nie wieder ein Kunstwerk ansehen. Durch unsern Ueberblick über Thorwaldsen's ganze Produktion, durch unsern Hinweis auf den innigen Zusammenhang zwischen seinem Heidenthum und seinem Christenthum hoffen wir, das Unsere beigetragen zu haben zu dem Beweis, dass sich dies nicht so verhält. Es herrscht Einheit, selbst dort, wo etwas wirklich Neues hervortritt, — Einheit in der Entwicklung. Die subjektive Wahrheit besteht nicht darin, dass sie beständig auf demselben Fleck stehen bleibt.

Bei der grossen christlichen Produktion seines späteren Lebens kehrte er zu den Traditionen seiner Kindheit und seiner Jugend zurück: denn seiner Geburt nach gehörte er ja dem Christenthum an. Ein historischer Druck von achtzehn Jahrhunderten, der Generation auf Generation die Lebensanschauung beeinflusst und den Gedankengang beherrscht hat, wird nicht dadurch ausser Kraft gesetzt, dass eine Generation mit aller Macht bestrebt ist, sich von diesem Druck zu befreien. Die bis auf den Grund gehende Kritik, die die Dogmen auflöst, wird niemals Sache der naiven Künstlerseele sein. In ihr wird stets eine Disposition zurückbleiben, die, sobald die Aufforderung an sie herantritt, den Gedanken ganz naturgemäss wieder in die Spur des Christenthums zurückführt und ihm die ernstesten und tiefsten Bekenntnisse vorbehalten wird.

Man braucht also weder die Sache so zu erklären, dass er wie Paulus auf dem Wege nach Damaskus eine Offenbarung gehabt haben sollte, oder so, dass er eine oberflächliche Windfahne gewesen ist, die sich je nach den ihr zu Theil

werdenden Bestellungen drehte. Er dachte im Grunde doch mehr als Christ denn als Grieche. Aber für einen Mann, der so gestellt ist wie er, wirken die christlichen Traditionen und seine Beschäftigung mit dem Alterthum gegenseitig bestimmend und gegenseitig reinigend. Die unauflöslichen, dogmatischen Bestandtheile beider Richtungen fallen zu Boden; die reinen und klar menschlichen Bestandtheile bleiben zurück.

V.

Wie der „Merkur" entstand.

Einen ziemlich isolirten Platz in Thorwaldsen's ganzer Produktion nimmt sein Merkur ein, der sich anschickt, den schlafenden Argus zu tödten (1818). Dies ist eine seiner berühmtesten Figuren, ein Werk, für das sowohl er als auch die übrige Welt eine besondere Vorliebe an den Tag gelegt hat, und die selbst von widerwilligen Kritikern warm bewundert worden ist. Aber je mehr man sich über Thorwaldsen's Eigenthümlichkeit klar wird, wie dieselbe in seinen übrigen Werken zum Ausdruck gelangt, um so mehr wird man fühlen, dass das Motiv dieser Statue etwas enthält, das seinen anderen Statuen fremd und überhaupt in seiner Kunst ungewöhnlich ist.

Kennte man sie zufälligerweise nur aus dem Urtheil der französischen Kritiker, so würde man den Gegensatz zu dem gewöhnlichen Thorwaldsen noch schärfer empfinden; man würde ihn kaum wiedererkennen. Henri Delaborde[1]), der gleichsam als Busse für seine sonst meistens so negative — und auf eine ganz ungenügende Kenntniss begründete — Kritik von Thorwaldsen diese Statue in den höchsten Tönen preist, findet in den Linien der Figur „une espèce de grace

[1]) Revue des deux Mondes 1. Juni 1868, S. 594.

farouche“ und „je ne sais quel frémissement“. S. Jaquemont[1]) wiederholt das Wort farouche und charakterisirt den Ausdruck der Figur als eine Art Mischung von Hass, Verachtung und Freude.

Thorwaldsen „farouche“! — Dass in der antiken Mythe, wenn man sie erzählen hört, etwas von alle diesem liegt, lässt sich nicht leugnen; und wahrscheinlich ist es, dass diese Seite der Sache in der Darstellung der romanischen Nationen vorzugsweise hervorgehoben werden wird. Dies hat z. B. Velazquez in dem meisterhaften und unheimlichen Gemälde von Merkur und Argus im Museum zu Madrid gethan, wo man den Gott erblickt, der sich mit gezückter Waffe, auf den Händen kriechend, dem schlafenden Opfer naht. Ein spanischer Künstler aus dem Jahre 1650 wusste wohl, wie ein Meuchelmörder aussah.

Aber wenn wir mit unseren dänischen Augen Thorwaldsen's Figur betrachten und unsere Aufmerksamkeit auf das lenken, was er, der ja ebenfalls dänische Augen hatte, in dem antiken Motiv gesehen hat, so können wir nichts dergleichen finden. Er verleugnet auch hier nicht die Sanftmuth seiner Natur. Sein Merkur sieht beinahe eben so unschuldig aus wie seine anderen Figuren. Er unterscheidet sich aber von ihnen dadurch, dass dieses unschuldige, leichte far niente, dies ländliche und idyllische Wesen, das sich sogar mit einer Hirtenflöte versehen hat, hier eine Absicht bemäntelt, die nur soeben anfängt, sich zu verrathen, und die geradenwegs auf Mord und Todtschlag ausgeht. Das rechte Bein, das so friedlich herabzubaumeln scheint, stemmt die Ferse gegen die Scheide eines Schwertes. Dies Stille, Schweigsame, was sonst bei Thorwaldsen eine poetische Träumerei oder eine sinnende Betrachtung bezeichnet, ist hier die Folge eines

[1]) Revue des deux Mondes 1. Sept. 1879, S. 174.

verhaltenen Athemzuges, der gespanntesten Aufmerksamkeit. Ein elektrischer Strom von Handlung durchzuckt diese Figur; es ruht hier ein scharfer Accent auf dem durch das Voraufgehende und das Nachfolgende geschwängerten, dramatischen Augenblick, der sonst Thorwaldsen's Auffassung der Figur, und am meisten, wo es sich um Statuen handelt, völlig fremd ist.

Es ist sehr beachtenswerth, dass Thorwaldsen hier — wohl ohne es selber zu wissen — mit einem andern grossen Künstler von gotho-germanischer Abstammung zusammentrifft, mit dem er im Uebrigen nur sehr wenig gemein hat, nämlich mit Rubens, der auf einem kleinen Gemälde von Merkur und Argus (in der Dresdener Gallerie) den Gott auf gleiche Weise die Rohrflöte und das Schwert handhaben lässt. Rubens malt das Ganze, als sei es ein Auftritt aus einem lustigen Intriguen-Stück. Aber während er allein an das Leben und die Spannung der Situation denkt, die er mit der ihm eigenen glänzenden Lebendigkeit wiedergiebt und im Uebrigen Merkur als pfiffigen Bauerburschen malt, hat Thorwaldsen sich selber übertroffen in der Charakteristik des schönen, kräftigen und geschmeidigen Götterboten, und einer olympischen Feinheit des Geistes, einer Verschlagenheit Ausdruck gegeben, die uns aus jeder Form und Linie der Gestalt entgegenstrahlt.

Kestner hat erzählt, was Thiele übrigens schon früher in den Hauptzügen mitgetheilt hat[1]), — wie Thorwaldsen auf seinem täglichen Weg zum Mittagsessen durch die Strassen einen jungen Römer bemerkte, der in einer Hausthür in einer Stellung sass, die dem Künstler durch ihre Schönheit und anspruchslose Natur auffiel. Er ging vorüber,

[1]) Thiele: „Den danske Billedhugger B. Th.“ II., 1832, S. 36. Thiele ist später („Th. i. Rom“ I., S. 293) seiner früheren Version untreu geworden und derjenigen Kestner's in „Römische Studien“ beigetreten. Der Unterschied zwischen beiden war übrigens unwesentlich.

beim nächsten Schritt aber kam ihm der Eindruck zum Bewusstsein; er kehrte zurück und fand den jungen Menschen noch in der nämlichen Stellung, halb stehend, halb sitzend, so dass er nicht bemerkte, dass er Gegenstand von Thorwaldsen's Aufmerksamkeit war. Ein Paar Augenblicke genügten dem Künstler, um das Bild zu fesseln. Hastig nahm er seine Mahlzeit ein, um eine Skizze von dem zu machen, was er gesehen hatte, und schon am nächsten Tage begann er mit dem Modell zu seinem berühmten Merkur.

Es ist dies eine gute Geschichte, um so mehr, als sie im Wesentlichen als völlig glaubwürdig angesehen werden kann: Thorwaldsen muss sie ja selber erzählt haben. Aber es ist wiederum etwas dabei, was zum Nachdenken anregt: Der Ausgangspunkt für die Entstehung des Werkes, der junge Mann in der Hausthür, hatte also nichts mit der Handlung zu thun, die Thorwaldsen durch seine Figur erzählt hat. Hätte Thorwaldsen die Vermuthung gehegt, dass der Bursche, der um die Mittagszeit da sass und plauderte, über einem Meuchelmord oder dergleichen brütete, so wäre es ja seine Pflicht gewesen, um Hülfe zu rufen. „Das Motiv" des jungen Menschen, wenn man sich eines solchen Ausdrucks bedienen darf, war in geistiger Hinsicht ein ganz anderes als das des Merkur. Das Verhältniss ist nicht dasselbe wie damals, als Thorwaldsen eine schöne Stellung bei seinem jungen Modell belauschte, als sich dieses während einiger freier Augenblicke ausruhte, und nach dieser Stellung schnell die Skizze zu seinem „Hirtenknaben" modellirte: hier benutzte er wirklich das Motiv, wie es sich ihm bot, ohne etwas Neues und Fremdes hineinzulegen; der Hirtenknabe ist ja nichts weiter als ein Knabe, der sich ausruht[1]).

[1]) Die Geschichte von dem Hirtenknaben hat Thiele, nachdem er sie mehrmals in seinen Werken über Thorwaldsen erzählt hat, zum Schluss selber durch die Bemerkung verdächtigt, „dass sich zwischen

Delaborde hat ebenfalls nicht so ganz Recht, wenn er anlässlich seiner Erzählung von der Entstehung des Merkur daran erinnert, dass Bernardin de St. Pierre die Idee zu „Paul und Virginie“ erhielt, als er einen Knaben und ein Mädchen zusammen im Regenwetter durch eine der Vorstädte von Paris laufen sah; denn das Motiv zu dem Roman liegt wirklich in diesem Anblick. Mit Merkur verhält es sich ganz richtig so, wie Thiele es ein wenig naiv ausdrückt, dass Thorwaldsen, gefesselt durch die schöne Naivetät der Stellung, die er beobachtet hatte, „nur nach einer Göttergestalt dafür suchte“.

Das, was die Aufmerksamkeit des Künstlers bei diesem Anblick erregte, gehörte ganz einfach zu der Statik der menschlichen Figur: es war ein leichtes, vorläufiges Sitzen, das sich in dem Körper des jungen, schöngebauten Italieners mit eigenthümlicher Anmuth formte; es war eine neue — und wie der Mathematiker sagt „elegante“ — Lösung des Problems von dem aufgehobenen und wiederhergestellten Gleichgewicht in der Gestalt, eine Lösung, die wie alles, was aus dem Leben der naiven und unbewachten Jugend hervor-

---

Thorwaldsen's hinterlassenen Zeichnungen auf einem Blatt aus einem gedruckten Buch 8, sage acht, verschiedene Entwürfe mit Blei und Tinte zu dem sitzenden Hirtenknaben befinden“. (Thiele, Thorw. i. Rom I., S. 350.) Ohne mich hier auf einen ausführlichen Gegenbeweis einlassen zu können, protestire ich gegen diese Bemerkung, die von Thiele's Seite auf einem Missverständniss von Blatt 204 unter Thorwaldsen's hinterlassenen Zeichnungen beruht.

In seinem Werk: Kunstwerke und Künstler in England, II., Baden 1838, Seite 79, erzählt G. F. Waagen anlässlich des Marmor-Exemplars des Merkur bei Lord Ashburton (Bath-House, London) die Geschichte von der Entstehung des Merkur so, wie sonst die des Hirtenknaben erzählt wird. Obwohl Waagen die Geschichte ebenfalls von Thorwaldsen selber hat, dürfte die Sache bei ihm doch auf einer Verwechselung beruhen.

geht, einfach und echt war, und den ganzen eigenartigen Zauber der Natur in sich trug. Was offenbar diesem Fund an neuen Figurlinien einen besonderen Werth für Thorwaldsen verliehen und es so wichtig für ihn gemacht hat, sich dessen gleich zu bemächtigen, war die Art und Weise, wie sich die Linien hier nach allen Richtungen des Raumes hin verschoben, was die Figur besonders dazu geeignet machte, von allen Seiten gesehen zu werden, während die allermeisten seiner anderen Statuen mehr nach einem Plan angelegt sind, und sich deswegen nur dazu eignen, wesentlich von einer Seite betrachtet zu werden. Diese Eigenthümlichkeit hat Merkurs Stellung übrigens mit der des Hirtenknaben gemein; aber die Linien bei dem Merkur sind viel interessanter.

Dass nicht wir willkürlich zwischen der Handlung der Figur und ihrer Stellung sondern, dass diese Sonderung vielmehr objektiv und historisch gegeben ist, dafür ist auch Thorwaldsen's gezeichneter Entwurf ein Beweis.

Auf einem Blatt, No. 144, das noch mehrere andere künstlerische Versuche enthält (besonders für das Grabmal Bethmann-Holweg's), findet man einen kleinen, mit der Feder flüchtig hingekritzelten Entwurf zu dieser Stellung, zweifelsohne dieselbe wie die der Hermesfigur; auch Thiele führt in seinem handschriftlichen Verzeichniss an, dass die gezeichnete Figur „an die Statue des Merkur erinnert". Es ist eine von den Zeichnungen, die an und für sich keinen schönen Eindruck machen (wie das bei den meisten anderen Thorwaldsenschen Zeichnungen der Fall ist, die in diesem Buch wiedergegeben werden). Die Züge haben trotz der Eile, mit der sie scheinbar hingeworfen sind, etwas Suchendes, Tastendes und entsprechen ganz der Vorstellung, dass der Künstler — vielleicht noch etwas erhitzt vom Gange — nach dem Gedächtniss eine Beobachtung des wirklichen Lebens hat fixiren wollen. Sicher sind diese Federstriche nur wenige Minuten,

(1813)

Merkur (1818)

(1809)

II. MEDIZINISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN
*

nachdem er den Jüngling in der Hausthür gesehen hatte, hingeworfen worden; sogar einzelne Züge der Umgebung sind mitgenommen.

Aber während die Zeichnung wirklich alle Hauptlinien der Figur enthält, so wie sie in der Statue des Merkur durchgeführt sind, besteht der Unterschied, dass das, was bei der Statue rechts ist, hier links ist. Bei der Statue ist natürlich die rechte Hand auf den Schwertgriff gesenkt, während die linke mit der Rohrflöte gehoben ist; auf der Zeichnung hebt die Figur die rechte Hand und senkt die linke, sie gegen den Steinsockel stützend. Hier ist also noch gar kein Gedanke an das mythische Motiv: Hermes als Argustödter. Ein anderer Umstand, der Aufmerksamkeit verdient, stimmt nicht mit Kestner's in einer weit späteren Zeitperiode niedergeschriebenem und wahrscheinlich ein wenig zugespitztem Bericht: Die Zeichnung stammt, wie man mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem schliessen kann, was sonst auf dem Blatt gezeichnet und geschrieben ist, aus dem Jahre 1813, ist also ungefähr fünf Jahre älter als die Statue. Thorwaldsen hat nicht „am nächsten Tag seine berühmte Statue in Angriff genommen"; er hat mehrere Jahre lang sein Motiv in mente gehabt und sich „bei dem Suchen nach seiner Göttergestalt" reichlich Zeit gelassen.

Das mythologische Motiv: Merkur, der Argus in Schlaf gelullt hat und sich anschickt, ihn zu tödten, hatte — ganz unabhängig von dieser Stellung — noch weit früher seine Phantasie beschäftigt.

Auf einem Brief, den er im Sommer 1809 erhalten hat (No. 206 unter den Zeichnungen im Museum)[1]) und der doch wohl nicht jahrelang auf seinem Schreibtisch gelegen haben

[1]) Gerade um diese Zeit war Merkur auf anderen Wegen in sein Repertoir gekommen, nämlich anlässlich des Reliefs von Merkur, wie er der Ino den Knaben Dionys überbringt.

kann, hat er mit ganz leichten und flüchtigen Bleifederstrichen „aus dem Kopf“ eine Reliefkomposition dieses Themas entworfen, wo man auf der einen Seite Argus erblickt, der im Begriff ist, einzuschlafen, und auf der anderen Hermes. Der Augenblick in der Bewegung und das geistige Motiv in dieser skizzirten Figur ist genau dasselbe wie bei der Statue; aber die Linien sind anders, die Stellung ist mehr aufrecht und stehend; doch hält Hermes die Rohrflöte genau so mit der linken Hand und senkt auch hier die rechte auf das Schwert (ohne jedoch die Schwertscheide mit der Ferse festzuklemmen).

Sehr interessant ist es nun, dass die hier skizzirte Stellung — ganz unabhängig von dem Motiv der Handlung und dem Inhalt — viel Aehnlichkeit mit der Statue des Amor hat, der den Schmetterling mit der rechten Hand hält, während er die linke mit dem Pfeil senkt, und die Thorwaldsen ein Paar Jahre später, 1811[1]), vollendet hatte. Diese Statue wurde wieder mit einem veränderten Motiv umgearbeitet, jedoch so, dass etwas von der Stellung beibehalten wurde, und zwar in der schönen Figur des Amor triumphans.

So sehen wir, wie Thorwaldsen's Phantasie und Beobachtung das Aeussere und Plastische, die Linien und Stellungen der Figuren und die mehr inneren Handlungs- und Stimmungsmotive in einer gewissen wechselseitigen Unabhängigkeit von einander ausarbeitete, und wie diese Fäden zusammengeflochten und wieder getrennt werden konnten.

Weshalb Thorwaldsen jene Relief-Komposition von Hermes und Argus nicht zur Ausführung gebracht hat, und wann und wie es ihm eingefallen ist, dass jene Stellung, die

[1]) Abgebildet in Thiele: Den danske Billedhugger B. T. 1. Theil Tab. L. Im Museum befindet sich kein Exemplar dieser Figur.

er auf der Strasse gesehen hatte, zu einer Statue des Hermes benutzt werden könne, die in sich die ganze Erzählung enthielt, die er früher durch mehrere Figuren in einem Relief darzustellen beabsichtigt hatte, — davon wissen wir nichts. Wir wissen nur, dass er es so gut ausführte, dass niemand bei dem blossen Anblick seiner Statue ahnen konnte, dass sie ihren Ursprung in zwei einander gänzlich fernliegenden Ausgangspunkten hatte. Aber die Geschichte von ihrem Entstehen enthält trotzdem Allerlei zur Erklärung der eigenartigen und isolirten Stellung dieses Werkes in Thorwaldsen's Kunst.

Eine Formel in den Relief-Figuren.

Ein anderes Beispiel ausser der Entstehung der Merkurstatue ist lehrreich in Bezug auf das Verhältniss, das in Thorwaldsen's Kunst zwischen den Linien, der Stellung, der Bewegung der Figur und ihrem inneren Motiv — dem, was der Künstler im gegebenen Fall auszudrücken beabsichtigt — besteht. Obwohl dies Beispiel durch mehrere Figuren belegt werden kann, so wollen wir es doch zunächst auf eine einzelne anwenden, auf Achilleus, in dem berühmten Relief: „Achilleus und Priamos".

Die schöne griechische Sage, die wir durch Homer kennen, wie sich der alte Priamos im Dunkel der Nacht zu dem Todfeind der Trojaner, dem Mörder seines Sohnes, zu Achilleus begiebt und ihn zur Auslieferung der Leiche seines Sohnes bewegt, — diese echt griechische Sage von dem Sieg der Humanität, des rein menschlichen Mitleids über Blutrache und Hass — war einer der Züge bei Homer, die Thorwaldsen's Zeitalter mit Vorliebe hervorhob. Man benutzte diesen Stoff mehrfach als akademische Stil-Probe, als Medaillen-Aufgabe; dazu benutzt man Homer ja noch heut' zu Tage, selbst dort,

Achilleus und Priamos.

Bruchstück von einem Entwurf zu dem Relief „Achilleus und Priamos".

HISTORISCHES INSTITUT
DER
UNIVERSITÄT
WIEN

wo man ihn übrigens garnicht mehr verwendet. Thorwaldsen behandelte ihn indessen aus eigenem Antrieb schon in seiner frühesten Jugend in Kopenhagen (1791) in einem kleinen Relief (auf dem Charlottenborger Schloss). Wie viel er damals von Homer selber kannte, will ich hier ungesagt lassen; jedenfalls scheint seine Darstellung weniger inspirirt von ihm als von der Art und Weise, wie man in den neunziger Jahren auf dem königlichen Theater in Kopenhagen Tragödie spielte.

Weit später (1815), in Rom, als er in seiner höchsten Manneskraft stand und sich eines europäischen Ruhmes erfreute, nahm er abermals dies Thema auf und behandelte es in einem grösseren Relief, das stets zu seinen besten Werken gezählt wird. Es ist auch ein imponirendes Erzeugniss eines ausgereiften Schönheitssinnes. In Bezug auf Weisheit und Adel der Komposition übertrifft es bei weitem das antikrömische Sarkophag-Relief derselben homerischen Scene im kapitolinischen Museum. Dazu kommt noch eine seltene Feinheit in der Charakteristik der Figuren: wie vorzüglich hat Thorwaldsen es nicht verstanden, den Unterschied durchzuführen zwischen dem schnellfüssigen Achilleus, der seinen königlichen Leib mitten auf dem Bilde ausstreckt, und dem bescheideneren Freund, der daneben steht, und der wohl eine schöne Gestalt, nicht aber ein solches Prachtstück der Natur ist wie Achilleus; und endlich der schwer auftretende, schwerfällig gebaute, rundschultrige, trojanische Sklave, der ganz zur Linken mit den Geschenken eintritt.

Hier ist Thorwaldsen indessen von der homerischen Erzählung abgewichen; denn bei Homer tritt der Greis allein in das Zelt seines schrecklichen Feindes. Thorwaldsen hat die Sklaven offenbar eingeführt, um auf Priamos' Seite ein Gegengewicht gegen die Figuren hervorzubringen, die Achilleus sekundiren. Aber Homer's Erzählung ist hier stimmungsvoller, ergreifender. Ueberhaupt scheinen mir das Gefühl

und die Erzählung in Thorwaldsen's Bild nicht die stärkste Seite zu sein; in der Beziehung hat er selber etwas weit Innigeres, Tieferes hervorgebracht in seinem älteren Relief „Briseïs wird dem Achilleus entführt“ und in seinem späteren Relief „Abschied des Hektor“. Besonders kann man mit gutem Grund die Frage aufwerfen, ob Achilleus' Figur wirklich das erzählt, was sie in dem Zusammenhang erzählen soll. Sie erzählt nichts von einer plötzlichen Ueberrumpelung des Gefühls, von einem heftigen Umschlag in der Situation.

Thorwaldsen's Zeichnungen zeugen davon, dass diese Figur ihm grosse Schwierigkeiten bereitet hat. Er hat es auf mancherlei Weise versucht, von denen, wie mir scheint, mehrere sogar der Figur vorzuziehen sind, bei der er es schliesslich beruhen liess, namentlich in Bezug auf den Ausdruck von Gefühl und Innigkeit.

Eine dieser Varianten wollen wir besonders hervorheben, indem wir auf die Abbildung hinweisen. Achilleus ist hier gerade eine ungewöhnlich inhaltsreich erzählende Figur: Sobald er bemerkt hat, dass jemand um diese ungewöhnliche Zeit der Nacht in seine Thür getreten ist, hat er sich unwillkürlich auf seinem Stuhl nach dem Eintretenden umgewandt; als er aber zu seiner Ueberraschung sieht, wer es ist, und da er ahnt, was Priamos will, erhalten die feindlichen Gefühle Oberhand in ihm: er will nichts mit dem Alten zu thun haben, er will nicht zugeben, dass er seine Hand ergreift, birgt sogar mit einer höchst ausdrucksvollen Bewegung die Hand vor ihm auf der andern Seite und wendet den Kopf ab. Als dann aber der Greis anfängt zu reden und gleich in die tiefste Saite seiner eigenen Seele greift: „Gedenke Deines Vaters, Achilleus!“ da wendet er ihm den Kopf wieder zu und starrt ihn tief ergriffen und überrascht an; jetzt ist er im Begriff zu schmelzen.

Diese Figur beweist auf alle Fälle — für diejenigen, die solcher Beweise bedürfen —, dass, wenn man bei Thorwaldsen, und namentlich in diesem Relief, eine ergreifende, dramatische Erzählung vermissen kann, dies keineswegs auf dem Mangel an Vermögen nach dieser Richtung hin bei dem Meister beruht. Aufgaben dieser Art setzten gerade eine Menge energischer, mimischer Vorstellungen bei ihm in Bewegung, denen gegenüber er selber als Kritiker auftreten musste. So scheint es ihm, wenn er schliesslich eine Wahl treffen sollte, zuweilen wie Hamlet, diesem Typus der selbstkritischen, nordischen Naturen, ergangen zu sein: „Der angebornen Farbe der Entschliessung wird des Gedankens Blässe angekränkelt.“ So zog er denn gewöhnlich das „Klassische“, abstrakt Plastische dem ergreifenden, beredten Ausdruck einer inneren Gemüthsbewegung vor.

Den nordischen Künstlern ist so häufig mehr darum zu thun gewesen, sich gegen die Kritik gesichert zu wissen, als frisch und freudig mit ihren Ansichten hervorzutreten.

Wir wissen im Voraus, dass viele, die Thorwaldsen kennen und lieben, diese Betrachtung nicht gelten lassen, sondern hervorheben werden, dass der Achilleus, dem er schliesslich den Vorzug gab, in seiner Ruhe und Schlichtheit über dem früheren Entwurf steht. In der Achilleusfigur auf dem Relief behielt Thorwaldsen die Stellung der Beine bei, so wie sie schon auf dem Entwurf angedeutet war: das linke Bein schräg vorgestreckt, der rechte Fuss mit der Zehenfläche gegen den Schemel gestützt, so dass man das rechte Knie, in einen spitzen Winkel gebogen, über dem linken Schenkel sieht. Aber der Körper auf dem Relief wendet sich nicht zur Seite, von Priamos ab, er lehnt sich gerade und ruhig zurück; der linke Unterarm ruht mit gebogenem, zurückgeschobenem Ellenbogen auf der Tischplatte; der rechte Arm ist — wie Thorwaldsen bereits versuchsweise mit flüch-

tigen Strichen auf der Zeichnung angedeutet hat — vorgestreckt und ruht über dem linken Schenkel; Priamos umklammert die Hand. Der Kopf ist ein wenig vornüber gebeugt, Priamos entgegen. In dieser Stellung ist die Andeutung der Schwingungen der Gemüthsbewegung, die in der gezeichneten Figur enthalten ist, ausgelöscht. Aber es ist unleugbar eine herrliche Gestalt, und niemand wird dem Ausdruck das Gefühl absprechen können, — wenigstens nicht dem Ausdruck des Kopfes. Möge jeder, der Lust hat, dieser Figur den Vorzug geben; wir wollen nur auf einen Umstand hinweisen, der in Bezug auf das Urtheil über dieselbe von Bedeutung sein dürfte.

Die Stellung der Relieffigur ist von Thorwaldsen's Seite kein Produkt einer längeren Beschäftigung mit diesem Thema. Er hatte früher genau dieselbe Stellung für Paris benutzt, der in Helena's Frauengemach von Hektor gescholten wird, und sie ebenso wie für Achilleus nach vielen wieder verworfenen und ausdrucksvolleren Versuchen gefunden. Wir sprechen hier von dem früheren Relief (mit den 3 Figuren) über dies Thema aus dem Jahre 1809. Viel später, 1837, arbeitete er die Komposition und besonders die Parisfigur um, die offenbar in Bezug auf den Ausdruck durch die Umarbeitung sehr gewann. Ich weiss nicht, ob Thorwaldsen selber aufmerksam darauf geworden, wie sonderbar es im Grunde ist, dass er Paris — einen läppischen Weichling, der harte Scheltworte über sich ergehen lässt — und Achilleus — einen verbitterten Helden, der gerührt und besänftigt wird — durch dieselbe Stellung und dieselben Linien ausdrückt. Das Einzige, was diese schroffen Gegensätze gemeinsam haben, ist, dass sowohl Paris als auch Achilleus einem Eintretenden Audienz ertheilen, was unleugbar beweist, dass die Aufgabe von einer ziemlich allgemeinen, kalten, officiellen Seite aufgefasst ist.

Dass dies wirklich der richtige Gesichtspunkt für die Betrachtung ist, bestätigt sich, wenn man beachtet, dass Thorwaldsen abermals dieselbe Stellung für die Figur des thronenden Jupiter auf zwei kleineren Reliefs benutzt hat: Amor, der mit seinem Pfeil vor dem Thron des Götterkönigs auf einer Tafel schreibt (1813), und Diana, die mit der Bitte, ewig Jungfrau bleiben zu dürfen, vor den Vater tritt (1840). Ausserdem hat er sie mit einem kleinen, feinen Unterschied für die Figur der Juno benutzt, die an Jupiter's Seite thront, während Amor mit der Rose zu ihnen kommt und sie bittet, die Rose möge die Königin der Blumen sein. In den Stellungen dieser drei Figuren machen sich einige kleine, unwesentliche Abweichungen bemerkbar, und wir zweifeln nicht, dass man bei genauer Messung mehrere Abweichungen zwischen ihren Linien und Winkeln finden würde: die Aehnlichkeit beruht ja nicht auf einem mechanischen Kopiren, sondern auf einer inneren Reminiscenz. Aber ein wirklicher Unterschied in Bezug auf Charakter und Situation ist durch die Stellung nicht ausgedrückt.

Es hat sich hier also bei Thorwaldsen etwas entwickelt, was man eine elegante, plastische Formel für sitzende Relieffiguren nennen könnte, eine Formel, die er, — gewiss ohne es sich selber so recht klar zu machen — im Gedächtniss hatte, die ihm die Komposition erleichterte und zu ihrer stilvollen Haltung beitrug, im gleichen Maasse aber den Eindruck der Darstellung schwächte. Kein Wunder, dass man — wie ein kunstverständiger Mann es einmal treffend ausdrückte — bei Thorwaldsen das vermissen kann, was die Franzosen l'imprévu nennen, wenn das, was sich bei ihm als Paris oder Achilleus meldet, in Wirklichkeit eine Formel, eine plastische Redensart ist.

Jene Linienkombination, die in den obengenannten Figuren am einförmigsten auftritt, kann man in grösserem Umfang in Thorwaldsen's Kunst verfolgen, so dass sie, ohne

wesentliche Veränderungen, durch eine Verschiebung nach dieser oder jener Richtung hin etwas stärker im Ausdruck variirt wird. Man findet sie wieder in der stimmungsvollen Gestalt des schlummernden Todesgenius auf dem Relief zu Potocki's Monument; dort ist sie mehr in die Länge gezogen und bezeichnet aufgelöste Ruhe. Energischer und geschlossener erscheint sie in der Figur des Herakles, der den Unsterblichkeitstrunk aus Hebe's Hand empfängt (Medaillon am Christiansborger Schloss); wiederum mit dem Ausdruck einer breiteren Gemächlichkeit in dem Flussgott auf dem „Alexanderzug" und wieder etwas mehr aufrecht in dem die Leyer spielenden Apoll auf dem „Tanz der Musen" etc. etc. Dann kann man wieder verfolgen, wie sie in andere Linienmotive übergeht, doch so, dass die Stellung der Beine: das vordere schräg vorgestreckt, das hintere mehr erhoben, das Knie zu einem spitzen Winkel gebogen, unleugbar ganz stereotyp bei einer Menge seiner sitzenden Gestalten, sowohl als Statuen als wie auf den Reliefs, wiederzufinden ist.

Man merkt sowohl hieran wie an der ganzen „Formel" das fürsorgliche Bestreben, die Figur auf die harmonischste Weise auf dem Plan auszuführen, alles zu vermeiden, was das Auge verletzen könnte. Thorwaldsen war vielleicht als Künstler wie als Mensch zu sehr besorgt, Anstoss zu erregen, sich anstössig oder derbe zu äussern. Parallele Linien und rechte Winkel können in Wirklichkeit sehr günstig und ausdrucksvoll in einer Komposition wirken, Thorwaldsen aber findet sie zu hart und sucht feinere, getheiltere Winkel, weichere Uebergänge.

Thorwaldsen's jüngerer Zeitgenosse, der bekannte französische Bildhauer David (d'Angers) warf ihm vor, dass er die ausdrucksvolle Bewegung der Harmonie der Linien unterordne, dass ihm die Anordnung der Linien mehr am Herzen liege als der Ausdruck selber.

David gesteht „ganz offenherzig“, dass man leider zuviel Auswendiggelerntes in Thorwaldsen's Kunst findet. „Was die Linienkombination betrifft — fügt er hinzu —, so kann ich mich der Bemerkung nicht enthalten, dass das Bedürfniss, das Eine durch das Andere aufwiegen zu lassen, das ihn unaufhörlich beschäftigte, und das ich in allen seinen Werken wiederfinde, ihn zu weit geführt hat. Man muss ohne Zweifel dem Gleichgewicht der Komposition etwas opfern; man muss um sich eines vulgären Ausdrucks zu bedienen, — weswegen ich um Entschuldigung bitte, — es verstehen, die Löcher zuzustopfen; aber es ist auch von Wichtigkeit, dass man nicht um dieses Abwägens willen das Feuer seiner Kühnheit löscht und die Wirkung seines Erzeugnisses abkühlt[1]).

Es steht in David's Kritik über Thorwaldsen, — die übrigens seinem hohen Künstlerrang nicht zu nahe tritt —, Allerlei, was nicht haltbar ist; aber die oben angeführten Aeusserungen enthalten die schärfste und ernsteste Beobachtung, die jemals über Thorwaldsen ausgesprochen ist. Dass es sich damit vollkommen richtig verhält, dafür haben wir durch unsere Betrachtung der Achilles-Figur einen Beweis geliefert, einen genaueren Beweis, als David selber vielleicht zu führen im Stande gewesen sein würde.

Aber ebenso sicher, wie es zu einer Charakteristik Thorwaldsen's gehört, hierauf aufmerksam zu machen, ebenso sicher muss man auch hervorheben, dass seine Kunst keineswegs in Formeln aufging. Dass sich in der Produktion eines Meisters in bestimmten Punkten eine gewisse Stereotypie bemerkbar macht, ist ohne Frage eine Unzulänglichkeit, eine Unvollkommenheit, ein Zeichen, dass die wirklich schaffende Fähigkeit versagt, — aber das ist bei einem so produktiven

[1]) Siehe David's Brief vom 19. April 1844, kurz nach Th.'s Tode an Charles Blanc gerichtet, ursprünglich im Almanach du mois abgedruckt, wiedergedruckt als Beilage zu Plon's „Thorwaldsen“.

Künstler wie bei Thorwaldsen etwas allgemein Menschliches. Es handelt sich nur um das Mehr oder Weniger. Raffael's Produktion ist nicht ganz frei von entsprechenden Erscheinungen; jedes Streben nach Gestalten-Schönheit ist überhaupt diesem Fehler ausgesetzt, und die Plastik in höherem Grade als die Malerei, weil ihr weniger künstlerische Mittel zu Gebote stehen.

Wieweit erstreckt sich die menschliche Individualität überhaupt in Bezug auf ihr Vielfältigkeits-Vermögen? Alle Menschen haben eine gewisse Anlage zu fixen Ideen und fixen Ausdrucksformen. Wenn ein grosser Künstler wie Michel Angelo stetig nach neuen Stellungen sucht, kann gerade in diesem ungeduldigen Suchen auch eine gewisse fixe Idee liegen; und die Nemesis, die Göttin für die Begrenzung des menschlichen Wesens, rächt sich, indem sie vielen seiner Figuren den deutlichen Stempel aufdrückt, dass sie „gesucht" sind, ein Stempel, den sie keiner einzigen von Thorwaldsen's Schöpfungen aufgedrückt hat.

VI.

Wenn Künstler einander kritisiren, thut man wohl daran, die Kritik als Hervorhebung der Punkte aufzufassen, in denen ihre Individualitäten — oder im Weiteren die Schulen und die Nationalitäten, denen sie angehören, — aufeinander stossen und in Konflikt gerathen.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist es von Interesse, zu sehen, wie der Franzose David d' Angers (in dem bereits citirten Brief) nicht ohne eine gewisse Gereiztheit von dem „Vorsichtigen und Abgemessenen" bei dem Nordländer Thorwaldsen spricht, von seiner unverwüstlichen Vernunft (sagesse inaltérable), dem Zurückhaltenden bei der Bewegung seiner Gestalten, der seltenen Einsicht in Bezug auf das Arrangement,

die er sich angeeignet hatte und die ihm stets zur Verfügung stand und ihn davor bewahrte, erhebliche Fehler zu begehen. Dies Alles ist an und für sich sehr treffend, und man versteht so gut, dass ein Franzose, wie David, Thorwaldsen diese Eigenschaften ein wenig verübeln musste, — dass man sich sogar versucht fühlt, den grossen Fehler bei David zu entschuldigen, dass er Thorwaldsen nur ein geringes Erfindungstalent zuschreibt und behauptet, dass seine Figuren in dem Alexanderzug der Fähigkeit, sich zu bewegen, ermangeln. Im Uebrigen aber ist ja eine sagesse inaltérable keine so verwerfliche Eigenschaft und muss doch im Ganzen einer folie inguérissable vorzuziehen sein, selbst wenn diese interessanter erscheinen mag. Allein durch Fleiss und Geduld kann sie wirklich auch nicht erworben werden: wenn sie sich in einer so gewaltig grossen Produktion wie die Thorwaldsen's entfaltet, muss sie auf Natur in ganz eminenter Bedeutung beruhen. Nur der Natur pflegt man Unfehlbarkeit in ihrer Wirkungsweise nachzurühmen; je mehr eine Menschenseele diese Eigenschaft besitzt, je mehr kann man darauf bauen, dass sie richtig geht, um so mehr muss sie in Folge einer tiefen und innigen Verwandtschaft mit der Natur sich in dem Takt und Tempo derselben bewegen.

Diese Eigenschaften sind eine Grundbedingung dafür, dass man alle Werke Thorwaldsen's in einem Museum hat vereinen können, eine Ehrenbezeugung, die den Ruf manch eines Künstlers, selbst wenn er zu denen gehört, die mit Recht gross genannt werden, in ewige Gefahr bringen könnte. Man befindet sich wohl und sicher auf diesem Boden eines breiten, gleichmässigen, plastischen bon sens und würde keinen Ersatz dafür in glänzender, aber einseitiger Virtuosität oder in noch so geistreichen Eruptionen finden. Es ist wiederum diese Eigenschaft, die Thorwaldsen jedes Mal Sieg und Glück verlieh, wo es darauf ankam, Monumente auf öffentlichen

Plätzen zu errichten. Was man auch in Bezug auf Charakteristik und Inhalt von mehreren seiner Monumente sagen mag, so tragen sie doch in plastischer Hinsicht alle ein vollkommen wohlgeborenes Gepräge, — und von den Monumenten welches andern modernen Bildhauers kann man das wohl sagen?

Man hat den vollen Eindruck von diesem Künstlercharakter in Thorwaldsen's eigener Portraitstatue. Welch ein Bild monumentaler Breite, Sicherheit, Festigkeit, Ruhe! Ein Mann, der sich in einem solchen Grade in natürlichem und bewusstem Gleichgewicht mit sich selber befindet, ist ein grosser und seltener Mann. Nicht die geringste Gefahr, dass diese Figur umgestossen werden könnte! In dem kühlen, überlegenen Lächeln scheint das Bewusstsein zum Ausdruck zu gelangen, dass er schon stehen bleiben will, was die Recensenten auch von ihm sagen mögen. Er war auch in kritischer Beziehung wohlgerüstet. Mit einer solchen Miene muss Thorwaldsen in seiner lakonischen Epigramm-Sprache von Canova's affektirter, balletartiger Gruppe, die Amor und die ohnmächtig hinsinkende Psyche darstellt (jetzt im Louvre), gesagt haben, sie sei „komponirt wie eine Windmühle". Das ist ein unbezahlbarer Ausdruck, der erstens Canova's Kunst gerade an ihrem wunden Punkt trifft, und ihn zweitens gerade kraft dessen kritisirt, was Thorwaldsen's eigene Ueberlegenheit war. Vor allen Dingen Ordnung und statische Vernunft, Einheit und Zusammenhang in der Masse und den Linien der Gruppe oder der Figur, dann kann man hinterdrein das Uebrige bereden.

Thorwaldsen's stetes Ziel war das Gleichgewicht. Dies hat David richtig empfunden; er kehrt stets unter verschiedenen Ausdrücken dahin zurück (équilibre, compensation, pondération). Aber während David nur Auge dafür hat, dass

dieser Gleichgewichtssinn Thorwaldsen oft zu weit führen und den Ausdruck schwächen konnte, müssen wir hervorheben, dass gerade in dieser Eigenschaft seine eminente Stärke lag.

So lange er nur dazu dient, „die Löcher“ in einem Relief zu stopfen, eine Balance zwischen Linien und Massen hervorzubringen, die nicht in Wirklichkeit, sondern nur für unser Auge mit einander zusammenhängen, — so lange geht dieser Gleichgewichtssinn nur auf etwas Aeusseres hinaus und ist, selbst wo er in noch so hohem Grad vorhanden ist, nur ein Talent niedrigeren Ranges. Deswegen feiert Thorwaldsen's Gleichgewichtsgefühl unserer Meinung nach seine grössten Triumphe nicht in der Reliefkomposition, um so mehr, als es dort die ausdrucksvolle Erzählung, die in einem Relief gegeben werden soll, in den Schatten stellen könnte.

Eine weit höhere Bedeutung hat die Wiedergabe des Gleichgewichts in der einzelnen Figur selber. Hier ist sie von der Natur selber bestimmt; hier handelt es sich nicht länger darum, von aussen zu arrangiren, sondern etwas Objektives und streng Zusammenhängendes aus dem Gefühl des Centralen in der Figur zu schaffen — ich rede hier sowohl von der einzelnen Figur im Relief als auch von der Statue; doch muss ich einräumen, dass die Relieffigur einem äusseren Arrangement mehr ausgesetzt ist. Es macht sich dabei nämlich eine doppelte Rücksicht geltend: theils auf das, was die Figur an und für sich ist, theils wie sie sich auf der Fläche entfaltet, abhebt. In der Statue darf ebenfalls die Rücksicht nicht ganz ausser Auge gelassen werden, wie die Figur gesehen wird, dort hat aber doch die echtere und bedeutungsvollere Rücksicht die Oberhand, nämlich, wie sie sich von innen entfaltet.

Das Gleichgewicht ist eine Bestimmung des Verhältnisses zwischen den einzelnen Theilen der Figur, und ist selber etwas, was das Ganze betrifft. Jede einzelne Partie hat ihren

Theil daran, aber nur relativ, niemals als etwas für sich. Das Gleichgewicht wird vor allen Dingen dadurch bestimmt, wie die Figur geschaffen ist, durch eine vollkommene Proportionalität in ihrer Anlage, die keinem einzelnen Theil das Uebergewicht giebt. Es ist gewissermaassen voraus bestimmt durch die symmetrische Anlage der Figur. Aber die freie Rührung und Bewegung des Lebens, die die Plastik ausdrückt, hebt unablässlich die Symmetrie und das dadurch gegebene Gleichgewicht auf; dies muss daher, wenn die Figur sich in ihrer Stellung soll halten können, ausserhalb der Symmetrie wieder hergestellt werden. Daraus folgt ein unendlich mannigfaltiges Spiel in der doch so einfach zusammengesetzten Figur. Erblicken wir eine freistehende Gestalt, so sehen wir freilich keine unmittelbare Symmetrie; aber wir verstehen, dass alle einzelnen Theile der Figur in ihrer Stellung auf das Genaueste mit einander korrespondiren, in Folge des inneren, nothwendigen Zusammenhangs des Gleichgewichts. Der Ausdruck der Freiheit der Gestalt, ihre Selbstbestimmung nach rechts und nach links verschmilzt innig mit dem Ausdruck einer Naturnothwendigkeit, die, weit entfernt, ihr den geringsten Zwang anzuthun — denn der Mensch gehört der Natur — sie im Gegentheil verherrlicht, indem sie einen gewissen Rhythmus und Takt, gleich einer gedämpften musikalischen Begleitung, durch ihren ganzen Umriss klingen lässt (der griechische Begriff Eurhythmie). Darin liegt eine Weihe der Figur, etwas, das sie unantastbar und heilig macht. Wir fassen sie nur so in einem Abstand auf, wo wir einen vollen Ueberblick über sie haben können: bei Gestalten wie bei denen Bernini's, die eine Aufforderung enthalten, ihnen in's Fleisch zu kneifen, oder auch nur ihre Einzelheiten für sich zu betrachten, schwindet diese Art von Zauber gänzlich.

Das Gleichgewicht ist gerade das Ethische in der Plastik der Figur. Dasselbe drückt aus, dass die Figur Herr über

sich selber ist. Der Berauschte, Ueberwältigte hat keine Haltung, entbehrt des Gleichgewichts.

Bei der Darstellung der Figur als Statue kommt noch eine andere Rücksicht hinzu. Hier wird die Gestalt als ganze Masse in einem andern Stoff dargestellt (in Thon, Stein, Gyps, Metall, Holz etc.) als dem der menschlichen Gestalt eigenen. Es liegt hierin ein Widerspruch, den die Kunst beherrschen, zum Schweigen bringen soll. Einige Künstler trotzen diesem Widerspruch, erobern ihn mit Sturm und Gewalt und zwingen ihn durch eine kühn durchgeführte That zum Schweigen, — falls sie Glück haben. Denn wenn sie es nicht haben, ruft und schreit der Widerspruch nur um so ärger und zerstört jegliche Illusion. Thorwaldsen, der nicht zu den waghalsigen Naturen gehörte, unterhandelte mit dem Feind; er bezahlte der Rücksicht, die er dem fremden Stoff schuldete, seinen Tribut, damit derselbe seine Rechte nicht gegen die Interessen der Kunst geltend machen sollte.

Er arbeitete mit grosser Lust und Virtuosität in Thon; aber auf der anderen Seite muss man doch den Marmor seinen eigentlichen Stoff nennen, weil er in den meisten Fällen, besonders in seiner ganzen früheren Periode, sich den Marmor als den Stoff dachte, in dem seine Werke schliesslich ausgeführt werden sollten. Der Marmor ist recht eigentlich das monumentale Material, er eignet sich für eine breite und grosse Behandlung; er kann wohl zerbrochen werden, aber er lässt sich weder biegen noch umformen. In Folge der Rücksicht, welche diese schweren Stoffe in Bezug auf ihre Masse erfordern, liess Thorwaldsen sich niemals auf künstliche oder auf die Spitze getriebene Balance-Probleme ein; er war kein Freund des plastischen Seiltanzes. Die Bronzetechnik, die zu einer kühneren Gymnastik auffordert, gewann niemals Einfluss auf seinen Stil; er hat sich z. B. niemals damit amüsirt, Bronze-Statuetten zu bilden.

Seine Statuen haben durchgehend ein gewisses solides, festgebautes, architektonisches Gepräge, in dem die Massen im Verhältniss zu einander klar und gross angelegt sind: nichts kleinlich Zerhacktes oder Schwaches. Aber er benutzt bei der Komposition seiner Statuen in nicht geringem Maasse allerlei Beiwerke wie Felsblöcke, Baumstämme, Attribute etc., die dazu dienen, der Marmormasse Solidität zu verleihen: seine Figuren selber sind im Ganzen leicht in Bau und Haltung. Jene Abneigung, liegende Statuen zu bilden, die wir bereits früher von einem andern Gesichtspunkt aus betrachtet haben, erklärt sich ganz einfach aus seinem überwiegenden Interesse für das Gleichgewicht und dessen ethische Bedeutung: die liegende Stellung würde ihm ja im Wesentlichen die Aufgabe entzogen haben. Am liebsten liess er seine Statuen stehen, und nur sehr Wenige sind ihm ebenbürtig in Bezug auf die Durchführung des inneren Zusammenhanges der stehenden Stellung.

Es ist die ganz vollendete Gleichgewichts-Rhythmik, die Statuen, wie dem Adonis, dem Merkur, der Hebe etc. ihre höchste Schönheit, eine gleichsam göttliche Salbung verleiht. Was man auch von der etwas trockenen, beinahe geizig knappen Form in seiner Grazien-Gruppe von 1819 sagen mag, so verdient sie wenigstens in dieser Hinsicht das höchste Lob. So fest und so leicht! So einheitlich und geschlossen gesehen! Es ist der reine Lobgesang zu Ehren der Rhythmik des weiblichen Körpers, in einen Dreiklang, eine Dreieinigkeit gefasst, wenn man sich so ausdrücken darf. Es sind drei Frauen und dabei doch dieselbe Frau, von verschiedenen Seiten, in einem leisen Gegensatz der Stellung gesehen. Es ist die reine plastische Architektur, in der der Ausdruck der Subjektivität noch in einem sanften Schlummer liegt, wie das Kind in der Wiege. Ist das wirklich ein Erzeugniss des 19. Jahrhunderts, einer Periode, in der der

moderne Geist mit allen seinen Qualen und Kämpfen in der Tiefe bereits längst erwacht war und sich in vielen Punkten sogar zur Reflexionssucht entwickelt hatte? Dies ist von Seiten des Künstlers weit mehr als eine Vertiefung in arkadische Zustände, in griechische Kunst, hier herrscht gleichsam eine Andacht, hervorgerufen durch die jungfräuliche Heiligkeit der Unschuld. Unser Jahrhundert könnte lange nach einem Manne suchen, der so frisch und naiv war, so historisch jung, so unberührt von dem Subjektivitätsleben des Zeitalters, dass er im Stande wäre, ein solches Bild zu erzeugen, in dem das Aeussere, Körperliche bei dem Menschen wirklich wieder auf den ersten Platz gestellt ist und nicht nur als Ausdruck einer Subjektivität betrachtet wird.

Die beiden Karyatiden, die Thorwaldsen ursprünglich für Polen ausführte und die einen Platz am Christiansborger Schloss erhielten, gehören nicht zu seinen bedeutendsten Werken und können sich bei weitem nicht mit den alten griechischen vom Erechtheion messen. Aber sie sind doch bemerkenswerth wegen ihrer rein architektonisch-plastischen Haltung und erfüllen ebenso gut wie die griechischen ihre Aufgabe ohne Einmischung irgendwelcher Subjektivität, — im stärksten Widerspruch zu solchen Figuren aus der Renaissance-Zeit, deren subjektive Lebhaftigkeit den architektonischen Eindruck vollkommen durchbricht (wie das in erster Linie mit Puget's Telamonen vom Hôtel de Ville in Toulon, jetzt im Louvre, der Fall ist.)

Im Relief, wo die Rücksicht auf die Masse und die dadurch vorgeschriebenen Bedingungen mehr zurücktritt, erhielt Thorwaldsen's Gleichgewichtsgefühl andere Aufgaben: hier werden die sich lebhafter bewegenden, besonders die tanzenden Figuren häufiger; hier treten ausserdem schwebende

Gestalten auf. Der rhythmische Sinn des Künstlers kommt einer solchen Aufgabe, wie sie der Tanz ist, sehr zu Gute: die Figuren der Renaissance haben fast stets aus dem Takt getanzt. Den schönen Traum von schwebenden Menschengestalten, jugendlichen und kindlichen, träumte Thorwaldsen gar gerne, und der ist ja, vom subjektiven Standpunkt betrachtet, als Ausdruck für die Wünsche des Menschenherzens so natürlich. Als rein naiver Künstler, der nicht wie der grosse doktrinäre Michel Angelo wissenschaftlich in den organischen Bau der Menschenfigur eindrang, hatte er nichts dagegen, sie mit Flügeln auszustatten. Ich glaube sogar, dass man bei Thorwaldsen mehr als bei jedem anderen Künstler Figuren findet, die ihre Flügel mit einer so wunderbar täuschenden Natürlichkeit zum Schweben gebrauchen, dass man, wenn man sie gesehen hat, es als bedauernswerthe Nachlässigkeit von der Natur empfindet, dass sie unsere Rücken nicht mit diesen vorzüglichen Bewegungswerkzeugen ausgestattet hat.

Besonders wollen wir ein wunderschönes Beispiel hervorheben, das wir seinem Schatz von Zeichnungen entnommen haben: einen ganz leicht hingeworfenen — hingehauchten — Bleifeder-Entwurf zu einem Grabrelief: zwei Engel, die eine Leiche durch die Luft tragen (siehe die Abbildung). Diese Zeichnung ist sicher in wenigen Minuten entstanden, aber sie ist in ihrer ganzen luftigen Flüchtigkeit ein merkwürdiger Beweis dafür, wie der Künstler seinen genialen Sinn für das Statische, für die Balance, mit in die Luft emporheben konnte. Wir wollen hier nicht einmal über die entzückende poetische Stimmung reden, sondern nur auf die verführerische Logik und den inneren Zusammenhang in der Gruppe hinweisen: die Flügelschläge tragen die Engel, die wiederum die Leiche tragen, das Ganze trägt sich selber. Es ist gleichsam eine schwebende Melodie. Manch eine

Entwurf zu einem Grabrelief.

WIEN

schwebende Gestalt, die die Malerei oder die Plastik ausgeführt hat, scheint jämmerlich zur Erde fallen zu müssen, wenn nicht solche Unglücksfälle gerade dadurch verhindert würden, dass die Figur auf der Fläche des Gemäldes oder des Reliefs festsitzt; aber hier ist die ganze Fläche nur Luft. Andere Gestalten, wie die Raffael's oder Michel Angelo's, die vortrefflich schweben, halten sich in der Regel durch eine mächtige, wirbelnde Fahrt, diejenigen Thorwaldsen's fliegen mit ganz leisen Flügelschlägen durch die Luft[1]).

In Thorwaldsen's Sinn für das Gleichgewicht, den Rhythmus, den Zusammenhang in der Figur, in seinem festen

[1]) Die Anregung zu dieser Zeichnung ist Thorwaldsen vermuthlich durch die bekannte Legende von der Leiche der heiligen Katharina gekommen, die von Engeln durch die Luft getragen und auf dem Berge Sinaï bestattet wurde. Luini's herrliches Fresko-Gemälde über dies Thema (jetzt in der Brera-Gallerie in Mailand) mag Thorwaldsen vielleicht im Jahre 1819 auf seiner Reise durch Norditalien gesehen haben; es hat auch einen modernen Düsseldorfer, Mücke, zu einem bekannten, sehr stimmungsvollen Gemälde inspirirt. Auf Luini's Bild ist die Gestalt der Heiligen das Schönste; die Engelfiguren können sich, besonders in Bezug auf plastische Klarheit der Bewegung, nicht mit Thorwaldsen's messen. Es muss übrigens eingeräumt werden, dass der Gedanke unhaltbar wird, wenn man ihn von der heiligen Katharina auf andere Verstorbene überführt. Denn was soll die Leiche oben in der Luft? Wohin wird sie getragen? Darin liegt wohl auch der Grund, dass Thorwaldsen, der ein so sicherer künstlerischer Denker war, das Motiv trotz seiner bezaubernden Poesie in Wirklichkeit nicht zu einem Grabdenkmal benutzt hat. Der bekannte französische Maler W. A. Bouguereau, der en gros in Allem spekulirt, was erhaben und ätherisch ist, hat sich ebenfalls an ein ähnliches Motiv gewagt; aber auf seinem Gemälde ergreifen die Engel, indem sie sich der Paradiesespforte mit der Leiche nahen, diese, als handele es sich darum, einen Stapel Bretter durch eine Luke zu werfen. So verrathen die Unberufenen sich.

Ueberblick über diese als Ganzes, lag etwas, das auf eine tiefe, geistig verwandte Art und Weise mit der antiken Kunst zusammenfiel, besonders mit ihrer ersten grossen Kulminationsperiode zu Phidias' und Polyklet's Zeiten. In den allerersten Jahren des Jahrhunderts fing es an, den hervorragendsten und den günstigst gestellten Künstlern, auch Louis David und Canova, klar zu werden, was man an den Skulpturen des Parthenon besass: es fuhr ein griechischer Hauch über die Kunst hin. Thorwaldsen, der damals erst am Anfang seiner grossen Wirksamkeit stand, erhielt in Folge dessen gleich eine Anweisung auf die richtige Bahn, obwohl es noch mehrere Jahre währte, bis er — durch Gypsabgüsse — nähere Bekanntschaft mit dem parthenonischen Figurstil machte.

Aber es konnte trotzdem niemals die Rede von mehr als von einem wesentlichen Berührungspunkt sein. Obwohl er von Anfang bis zu Ende den antiken Figurstil als Hauptautorität anerkannte, wird man in diesem doch kein historisches Entwicklungsstadium nachweisen können, in welchem Thorwaldsen's Kunst — selbst wenn man den christlichen Theil derselben ganz abrechnet — mit ihm kongruirt haben sollte. Er war weder ein Phidias noch ein Praxiteles, welchen letzteren man am häufigsten in Verbindung mit seinem Namen genannt hat.

Vor allen Dingen hing ihm von Hause aus etwas Unantikes an, und dies dürfte wohl das Wesentlichste in Bezug auf den Unterschied zwischen ihm und der Antike sein, — insofern als der Unterschied überhaupt auf eine Schultradition zurückzuführen ist. Man betont häufig Abildgaard's Einfluss auf ihn, und es mag sein, dass sich derselbe in seiner Auffassung von den Proportionen der Figur äussert, die in seiner früheren Periode langgestreckter waren, — vielleicht weil Abildgaard ein sehr langer Mann war —, während sie

später etwas kürzer und breiter wurden, in Uebereinstimmung mit Thorwaldsen's eigenem Körperbau. In anderer Hinsicht scheint man es weit eher anerkennen zu müssen, dass Thorwaldsen's stolze geistige Gesundheit selbst in seiner Jugend alles, was bei Abildgaard gekünstelt und verschroben war, so völlig abstreifen konnte. Sein eigentlicher Lehrer in der Kunst an der Akademie zu Kopenhagen war ja Wiedewelt, eine gesundere, wenn auch weit weniger energische und bedeutende Natur als Abildgaard. Von ihm hat er einen reinen und klaren Hinweis auf die Antike erhalten, wenn auch freilich in etwas allgemeiner und theoretischer Form und ohne feste Erkenntniss. Man darf hierbei keineswegs ausser Auge lassen, dass Wiedewelt's ganze praktische Schule in der Skulptur französisch war, und dass seine Bekanntschaft mit Winkelmann und das direktere Studium der Antike in Rom den französischen Einfluss bei ihm kaum erschütterte. Die ganze praktische Methode der Akademie war überhaupt noch überwiegend französisch, wie sehr die Professoren übrigens auch zu der Fahne der Antike schworen. Es beruht auf einem völligen Verkennen der Tragweite der kunsthistorischen Entwicklung, wenn man Theorien und Doktrinen eine Bedeutung zuschreiben will, die es mit der praktischen Tradition aufnehmen kann. Thorwaldsen war ein Enkel der französischen Kunst, obwohl er diesen seinen Grossvater niemals persönlich gekannt hat.

Das französische Element, von dem hier die Rede ist, gehört nicht dem eigentlichen Rococo-Stil aus der ersten Hälfte der Zeit Ludwigs XV. (der „France galante", wie Goncourt treffend sagt) an — dieser war schon vor Wiedewelt aus der Mode gekommen —, sondern theils dem in Frankreich begonnenen Neu-Klassicismus, theils dem älteren, aus Ludwigs XIV. Zeit (der „France fastueuse") stammenden, verhältnissmässig reinen Klassicismus. Wenn man, Wiede-

welt's Stil im Gedächtniss behaltend, die Museen und Monumente in Paris durchmustert, wird man einen Beweis nach dem andern dafür finden, wie sehr ihn die Künstler Ludwigs XIV., le Gros, Girardon etc., während er in Paris studirte, angesprochen haben. Dies wird auch bestätigt durch grosse und sorgfältige Zeichnungen von französischen Monumenten, die in Wiedewelt's Besitz gewesen sind und sich jetzt auf der Kunstakademie befinden. Darunter findet man eine Abbildung von François Anguier's schönem Monument der Herzöge von Longueville, das sogar in Ludwigs XIV. frühester Periode ausgeführt ist. Dies hat in mir den Eindruck bestätigt, den ich im Louvre, wo sich dies Monument jetzt befindet, erhalten hatte, dass es als künstlerisches Vorbild für die „Freiheitssäule" auf Vesterbro gedient hat, dem bedeutendsten plastischen Monument, das in Thorwaldsen's Jugendzeit, in den nächsten Jahren nach 1792, in Kopenhagen ausgeführt wurde. So viel hatte die französische Tradition aus Ludwigs XIV. Zeit damals noch in Dänemark zu sagen.

In den französischen akademischen Reliefs aus den Jahren 1660—80 findet man einen ebenso reinen, klassischen, antikisirenden Reliefstil wie in denen Wiedewelt's, ja fast wie in Thorwaldsen's Reliefs aus seiner früheren Periode in Rom, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass sie im Uebrigen ebenso gut sind. Die Art und Weise, wie Thorwaldsen seine Figuren im Relief anlegt, z. B. auf den 4 berühmten Medaillons am Christiansborger Schloss (1808), entspricht durch die starke, weiche Abrundung der vordersten Partien im Gegensatz zu den stark zurücktretenden hinteren, mehr den älteren jener modernen Vorbilder als irgend einer Nuance des eigentlichen antiken Reliefs[1]). Wenn man Thorwaldsen

[1]) Dass die Akademie in Kopenhagen in Thorwaldsen's Jugend übrigens in diesem Punkt keine festen Prinzipien hatte, kann man aus

den „Vater des Basreliefs“ genannt hat, so verdient er das in Folge der vielen vorzüglichen und bedeutenden Kunstwerke, die er in Reliefform ausführte, und die die Aufmerksamkeit wieder mehr auf diese Kunstform lenkten; es ist jedoch nicht so aufzufassen, als wenn er eigentlich einen neuen Reliefstil eingeführt oder den antiken wieder ins Leben gerufen hätte.

Ist denn in Thorwaldsen's Figurstil sonst etwas Französisches?

Man vergleiche jene oben analysirte, sitzende Stellung des Achilleus auf dem Relief „Achilleus und Priamos“ und die entsprechenden mit dem, was derselben in antiker wie in moderner Kunst am nächsten kommt. Da ist z. B. der thronende Zeus auf dem Parthenonfries: das ist ungefähr dieselbe Stellung, es sind dieselben Linien; aber es ist weit mehr Ernst, Energie und Hoheit in der Haltung. Da ist der sitzende Dionys auf dem Fries des Lysikrates-Monumentes; derselbe streckt sich lässiger, gemächlicher und gleicht insofern mehr jenen Thorwaldsen'schen Figuren, aber es liegt scheinbar ein Feuer, eine Hurtigkeit, eine Beweglichkeit in der Gestalt des Dionys, die nur auf eine andere Gelegenheit aufgespart scheinen, und die wir bei Thorwaldsen nicht finden. Sie stehen mitten zwischen den antiken Figuren und etwa dem Apollo Girardon's, der von den Nymphen bedient wird, in seiner und Regnauldin's grosser Gruppe: „les bains d' Apollon“ im Garten von Versailles. Die Würde und die Majestät dieses apollinisirten Ludwigs XIV. besteht in Wahrheit hauptsächlich darin, dass er auf fürstliche Weise voll-

---

den beiden Reliefs ersehen, für die er die goldenen Medaillen erhielt, und die ganz malerisch angelegt sind. Sowohl früher als auch gleichzeitig wurden von den akademischen Lehrern selber oder unter ihrer Anleitung Reliefs ausgeführt, die weit antiker im Stil sind. (Frederiks V. Monument in Roskilde, die Freiheitssäule.)

kommen vertraut ist mit der Situation, sich bedienen zu lassen, und dass er den schönen Mädchen gegenüber, die diese Aufwartung besorgen, eine gewisse landesväterliche Gewogenheit zur Schau trägt. Ein jeder wird Thorwaldsen's Achilleus die Gerechtigkeit widerfahren lassen und einräumen, dass er als Charakteristik eines Helden und in Folge des

Girardons Apollo (Versailles).

echt menschlichen Gefühls in dem Ausdruck des Kopfes unendlich höher steht. Aber in Bezug auf die Linien der Stellung und die Stimmung, die sie ausdrücken, gleicht er doch den französischen Figuren mit ihrer matten Würde reichlich so sehr wie den griechischen.

Hiermit soll jedoch nicht behauptet werden, dass die Uebereinstimmung die Folge einer, wenn auch nur mittelbaren und unbewussten, künstlerischen Schultradition ist.

Gewisse Vorstellungen von höherer menschlicher Würde waren ja von einer königlichen Alleinherrschaft, die sich im Laufe langer Jahre nach französischem Muster gebildet hatte, auf Thorwaldsen vererbt worden. Der wesentlichste Unterschied der Thorwaldsen'schen Figuren von den antiken besteht ja überhaupt darin, dass sie ein wenig matter, zahmer, allgemeiner, weniger charaktervoll in der Haltung sind. Die Form und der Umriss sind in der Antike mehr bestimmt kantig, bei Thorwaldsen dagegen weicher abgerundet.

In diesem Unterschied, der oft sehr fein sein kann, liegt in Wirklichkeit die Bedeutung des Jahrtausende langen Abstandes von der griechischen Kunst, der völlig veränderten Verhältnisse für die Plastik. So meisterhaft, so zusammenhängend Thorwaldsen's Figuren auch in Bezug auf die architektonische Anlage ihrer Massen und Theile sind, haben sie doch durchgehend eine gewisse Weichheit — Trägheit könnte man sagen — in ihrem organischen Bau, besonders in der Hüften- und Lendenpartie. Man fühlt das, wenn sie sitzen; man fühlt es, wenn sie gehen, in dieser weichen, langgestreckten Bewegung, von denen besonders die frühen Reliefs (auch der Alexanderzug) so viele Beispiele bieten, wo das vordere Knie stark gebogen ist, und der hintere Fuss lang hinterdrein gezogen wird (vielleicht eine Reminiscenz an Abildgaard). Man fühlt es vielleicht am meisten, wenn sie stehen.

Für die aufrechte Stellung bildete sich bei Thorwaldsen ebenso wie für die sitzende etwas aus, das an eine Formel grenzte: Die Figur ruht ganz überwiegend auf dem einen Fuss, indem der andere müssig zur Seite gestellt wird, — mehr zur Seite, als es die älteren Griechen gethan haben würden, — die Hüftenpartie verschiebt sich weich, und die eine Hand stützt sich auf die Hüfte. Beispiele hiervon sind Potocki's und Konradin's Statuen; Mars auf dem Relief „In

der Schmiede Vulkan's“ (in der späteren Umarbeitung); der hübsche Knabe zwischen den Zuhörern auf dem Relief „Homer singt vor dem Volk“; Amor, der die Rosen darreicht und die Disteln verbirgt; der Genius mit der Fackel auf Rafaels Grabmal; Adonis auf einem der kleinen Reliefs für die Villa Torlonia. Diese Stellung gehört hauptsächlich Thorwaldsen's späterer Periode an, und es macht sich dabei nichts geltend, was auf fremde Tradition hindeutet; sie soll sogar persönlich eigenthümlich für Thorwaldsen selber gewesen sein. Sie trägt das Gepräge der ungenirten, ein wenig bequemen Natürlichkeit, die überhaupt ein Kennzeichen von Thorwaldsen's späterer Kunst im Gegensatz zu einem gewissen Streben nach vollendeter Schönheit in der früheren ist; sie verbindet sich in der Regel auf eine höchst gewinnende, liebenswürdige und seelenvolle Weise mit dem ruhigen und kontemplativen Ausdruck. Aber obwohl selbst Helden und Kriegsgötter in dieser Stellung auftreten, ist sie nicht gerade mannhaft und thatkräftig. In dem früheren Beispiel (Patroklos auf dem Relief „Briseïs wird fortgeführt“) hat sie mehr Energie als in den späteren.

Ausser dem, was er aus der Heimath an Unantikem oder unechtem Antiken mitbrachte, nahm er bei seiner Ankunft in Italien auch Elemente der modernen Kunst auf. Den Einfluss von Carstens, den er bewunderte und kopirte, erkennt man in seinen gezeichneten Entwürfen aus der frühesten römischen Zeit, sogar ein wenig in ihrem Figurstil; doch kann nicht genug betont werden, dass Thorwaldsen selber schon damals weit mehr künstlerische Bildung besass in Bezug auf die Behandlung der einzelnen Figur und ihrer Formen und einen natürlicheren und leichteren Griff darauf, als ihn Carstens jemals erreichte. In seinen plastischen Werken wüsste ich kaum eine einzige Figur zu bezeichnen, die in Bezug auf den Stil an Carstens' Einfluss erinnerte; es könnte höchstens der

sitzende Prometheus auf dem Medaillon-Relief am Christiansborger Schloss sein (wohl zu beachten: nur die Stellung).

Er studirte ausserdem Raffael mit grosser Aufmerksamkeit. In einem seiner Skizzenbücher befinden sich schnell hingeworfene Zeichnungen nach den Deckengemälden aus Amor und Psyche's Geschichte in der Villa Farnesina: es ist jedoch — ausser dem Inhalt — nur die Bewegung und der dramatische Inhalt, der Thorwaldsen interessirte; den Figurstil hat er nach seinem eigenen Geschmack umgebildet und dessen derbe Schwerheit bedeutend leichter gemacht. Raffael's kleine Madonnenbilder fesselten ihn sehr, doch wohl hauptsächlich in Kopien. Hin und wieder ist ein Zug bei Raffael in Thorwaldsen's Plastik übergegangen (der Jupiter mit der Hand im Barte auf dem Medaillon am Christiansborger Schloss). In seinen früheren Figuren in Rom kann man zum Theil Ueberreste einer gewissen Renaissance-Tournüre spüren, besonders in den kleinen Statuen von Bacchus und Apollo; der letztere schiebt seine eine Schulter ein wenig in die Höhe auf eine Weise, die an den schönen Apollo erinnert, den Raffael als Statue zu der Dekoration in der „Schule zu Athen“ gemalt hat.

In Thorwaldsen's früheren Statuen macht sich häufiger ein etwas schärferer Contrapost bemerkbar — unsymmetrischer Gegensatz zwischen den beiden Seiten der Figur — als dies in der Antike der Fall ist. Es ist dies ein Zug, den er von der Renaissance geerbt hat. Man fühlt das noch bei der Venus-Statue, die freilich erst im Jahre 1816 in der Gestalt durchgeführt wurde, in der wir sie kennen, deren Anlage aber weit früher entworfen war (1805, gleichzeitig mit Apollo und Bacchus). Ueberhaupt gehört diese Venus mit dem genirten Wesen, als wüsste sie nicht recht, auf welchem Bein sie stehen sollte, in Bezug auf das Gefühl zu seinen am mindesten „antiken“ Figuren; bei keiner empfindet man

stärker den Abstand der modernen Zeit von dem ruhigen Selbstbewusstsein der Antike. Thorwaldsen hat sich auch später mit dem Gedanken getragen, sie in seinem eigenen Stil umzuarbeiten (siehe Zeichnung).

Aber während seines Aufenthaltes in Italien gewann gleich von Anfang an seine Auffassung von der Antike ihre eigentliche Festigkeit: ihr Uebergewicht wurde gesichert.

Will man eine einzelne Gruppe von antiken Monumenten hervorheben, von der man sagen könnte, dass sie einen besonderen Einfluss auf seine Anschauung von der Antike gehabt hat, so müssten dies wohl die Gemälde aus Pompeji und Herkulanum sein. Das Museum in Neapel war das erste Bedeutende in Bezug auf antike Kunst, das er auf seiner Reise nach dem Süden sah; und man kann leicht verstehen, wie bezaubert der junge Künstler von diesen Gemälden gewesen sein muss: die Antike, die ihm bisher in der Heimath ein strenger, akademischer Schulmeister gewesen war, trat ihm hier in der einnehmendsten Gestalt entgegen, sprach vertraut und munter mit ihm, lehrte ihn sinnreiche und schelmische Ideen, wie „die Amorettenverkäuferin“ — so recht etwas für seine Natur. Die antiken Gemälde boten seinem tieferen Wesen auch Nahrung durch ernste, ja sogar tragische Motive, fassten jedoch Alles in einer Stimmung überwiegend idyllischen Friedens und seelenvoll ästhetischer Musse auf. Er sah Neapel auch später wieder, und es ist ihm vielleicht ergangen wie so vielen, dass sie sich im Grunde mehr an dem freuen, was sie seltener sehen, als an dem, was sie täglich vor Augen haben.

Zum Studium der Durchführung der Form im Einzelnen forderten die flüchtig ausgeführten und dekorativen pompejianischen Gemälde nicht auf. Dazu war Thorwaldsen erst in

3 Entwürfe zu einer Venus-Statue.

...ISCHES INSTITUT
...ER
...VERSITÄT
WIEN

Rom durch die antiken Marmorstatuen Gelegenheit gegeben. Er kopirte ein Paar antike Portraitbüsten und den einen der Dioskuren auf dem Monte Cavallo, letzteren in reducirtem Maassstab, aber sehr sorgfältig. Was im Uebrigen das Studium der Antike in Rom betrifft, so darf man wohl nicht zu viel Gewicht darauf legen, dass gerade gleichzeitig mit Thorwaldsen's Ankunft (1797) die bedeutendsten Antiken, die sich überhaupt transportiren liessen, eingepackt wurden, um laut den Bestimmungen des Tolentiner Friedens nach Paris gesandt zu werden; denn man muss annehmen, dass Thorwaldsen hinreichenden Ersatz in der Gypsabguss-Sammlung der französischen Schule auf dem Monte Pincio fand, von der schon Goethe 10 Jahre zuvor so viel Genuss gehabt hatte.

Alle die einzelnen Werke aufzuzählen, von denen man irgend einen Einfluss auf Thorwaldsen's Werke während seines langen Lebens zu spüren vermeint, — ist eine Aufgabe, der wir keinen besonderen Werth beilegen. In Obigem haben wir gelegentlich einige davon erwähnt. Diese Aufgabe erschöpfend zu lösen, wird niemals möglich sein: es würde weit leichter sein, bestimmte Antiken zu nennen, die jedenfalls keinen Einfluss auf ihn gehabt haben, obwohl er sie natürlich sehr wohl gekannt hat, z. B. die Laokoongruppe oder die Gallierstatuen. Obwohl Thorwaldsen in seinen ersten Jahren in Rom nicht viel producirte, war er doch damals, ebenso wie später, ein rein produktiver Künstler; es war ihm eigentlich stets unmöglich, sich etwas anzueignen, ohne es ganz nach dem Bilde seiner eigenen Idee umzuschaffen. Es hat weit grösseres Interesse, zu sehen, wie sich sein Stil überhaupt gestaltete, als Ausdruck für ihn selber und seine Zeit, im Vergleich zu der Antike. Nachdem er sich einmal entfaltet hatte, blieb er sich im Ganzen sehr gleich. Man merkt nicht einmal eine sichtliche Veränderung in seinem Stil, als Folge seiner genaueren Kenntniss der Parthenon-

Skulpturen, deren Einfluss man bestimmter nur hier und da in seinem späteren Leben spüren kann, — und zwar weit deutlicher in der Behandlung der Pferde als in der Behandlung der Menschen.

Ueber die Bedeutung, die seine Restaurationsarbeiten an den äginetischen Giebelgruppen aus den Jahren 1814—1817 auf seine eigene Kunst gehabt haben sollen, ist viel in verwirrender und unklarer Weise hin und her geredet worden. Man kommt der Wahrheit gewiss am nächsten, wenn man sagt, dass das Studium, das diese Restauration der kämpfenden Helden und der Pallas Athene-Gestalt im Giebel mit sich führte, keine wesentliche oder deutliche Spur in seiner eigenen Plastik hinterlassen hat. Dass seine Kunst ungefähr von 1814 an und während der nächstfolgenden zehn Jahre in ihrer erhabensten Reinheit und Schönheit dastand, kann nicht wohl auf dies Studium zurückgeführt werden, da sie nach wie vor eine ganz andere Richtung verfolgte, als diejenige, in der die äginetische Skulptur ihre besonderen Vollkommenheiten besitzt.

Auch seine Giebelgruppe „Johannes predigt in der Wüste“ gleicht, weder als Komposition betrachtet, noch in Bezug auf den Stil der einzelnen Figuren, den äginetischen Gruppen.

Aber die Bekanntschaft mit einem einzelnen bestimmten Phänomen unter den äginetischen Figuren führte ihn auf etwas Neues hin, das um so mehr Bedeutung erhielt, als es gerade das Centrale in seiner Auffassung der Figur, nämlich das Gefühl für ihr Gleichgewicht, betraf.

Seine schöne Statue von der „Hoffnung“ aus dem Jahre 1817 ist bekanntlich eine Umarbeitung der kleinen weiblichen Akroterien-Figuren auf dem Giebel des Aegina-Tempels. In

Bezug auf die Behandlung der Oberfläche und der Form im Einzelnen — sowohl der nackten Theile wie des Gewandes — richtete sich Thorwaldsen ganz und garnicht nach dem archaischen Stil der äginetischen Figuren, sondern modellirte sie, wie er es zu thun pflegte; und man kann nicht leugnen, dass die Form seiner Figur ein wenig weich und schlaff ist, und im Vergleich mit der unbeschreiblich feinen und genauen Bestimmtheit des alt-dorischen Marmors etwas Charakterloses hat. Dahingegen aber ward der Wuchs und das Verhältniss des Körpers unter seiner Behandlung weit schöner und wahrhaft weiblicher. Was jedoch in dem alten Vorbild seine ganze Aufmerksamkeit erregte, und was er wirklich von demselben mit herübernahm, war die noch unaufgelöste Symmetrie der Figur und das dadurch unmittelbar vor's Auge tretende Gleichgewicht, — also gerade das, was jene architektonisch-dekorativen Figuren als zu der ältesten Statuenform in der Welt gehörig bezeichnet, in der der Mittelplan noch ganz gerade liegt, und in der keine Wendung, keine Drehung oder Biegung

Die Hoffnung.

zur Seite ausgedrückt ist, — was ja nicht von den kämpfenden Figuren in den äginetischen Giebelgruppen gilt.

Thorwaldsen hat diese Eigenthümlichkeit der altgriechischen Figuren in demselben Geist aufgefasst, in dem Pausanias Dädalos' Götterbilder auffasst, wenn er in ihnen trotz — oder wohl vielmehr in Folge — ihres primitiven Aussehens eine gewisse göttliche Würde erblickte. Es war nicht seine Sache, sich wissenschaftlich klar zu machen, worauf das Eigenthümliche bei der ältesten Statuenform beruhte; in dem, was in Wirklichkeit etwas Negatives bezeichnet, einen Mangel an der Fähigkeit, das Subjektive in der Figur auszudrücken, hat er etwas Positives, Subjektives, einen von innen herauskommenden Willen erblickt. Es ist eigenthümlich für Thorwaldsen, dass er unter allen modernen Künstlern der erste war, dessen Interesse durch jene älteste, der Subjektivität völlig bare Kunst geweckt wurde; dazu gehörte eine solche Urgebirge-Naivetät wie die seine; es ist aber eigenthümlich für alle modernen Künstler — und davon kann nicht einmal er eine Ausnahme machen —, dass sie eine gewisse subjektive und ethische Bedeutung in das hineinlegen, dessen Eigenthümlichkeit gerade darin besteht, dass es nicht dazu entwickelt ist, um irgend welche Meinung auszudrücken.

So hat er dem alten Motiv eine neue Psyche gegeben. Während in seinen alten Vorbildern keine Bewegung ausgedrückt ist, hat Thorwaldsen die vollkommen gerade Haltung benutzt, um den Eindruck von einem festlich ungestörten Gang zu geben, als ob wir in einer Offenbarung eine Gestalt aus einer anderen Welt erblickten, die, gleichsam aus der Tiefe kommend, uns aus einer unendlichen Ferne stille entgegenschreitet, die verheissungsvolle Blüthenknospe in der Hand, und die weder Ohr noch Auge hat für irgend etwas zur Rechten oder zur Linken.

Das, wofür ihm hier der Blick aufgegangen war, fuhr fort, seine Gedanken zu beschäftigen. Sein guter Freund Kestner betont — wovon ja auch im Uebrigen Thorwaldsen's eigene Sammlungen zeugen —, dass er ein unter den Künstlern jener Zeit ganz ungewöhnliches Interesse für ägyptische Kunstwerke hatte. Einmal brachte Thorwaldsen selber in einer Unterhaltung das Problem zur Sprache, worin der Grund zu suchen sei, dass die steife Stellung, die den ägyptischen Götterbildern eigen ist, nicht abstossend auf uns wirkt, wenn wir erst mit ihrem künstlerischen Wesen vertraut geworden sind. „Und er hörte gern", fügt Kestner hinzu, „dass auch ich den Grund („den heiligen Grund" — wie er mit etwas mysteriöser Wichtigkeit sagt) zu dieser steifen Stellung ausfindig gemacht hatte. Die Linien dieser Figuren sind nämlich architektonisch, und die Richtung der Aegypter war so vorwiegend architektonisch, dass sie sich keine Götterfigur ausser in Verbindung mit einem Tempel vorstellen konnten."

Diese Bemerkung mag wohl an das Richtige grenzen; und doch beruht das Phänomen weder auf etwas Religiösem noch auf etwas Aegyptischem, sintemal die Steifheit für die primitive Statuenform überhaupt charakteristisch ist, sowohl auf den Südseeinseln als in Griechenland und in Aegypten, sowohl für Menschen- als für Götterfiguren. Aber gewiss hat Thorwaldsen sie, ebenso wie Kestner, unter dem Gesichtspunkt einer Apotheose betrachtet.

Hierin liegt ein Zug von einer gewissen plastischen Mystik, die innerhalb des antiken Gebietes der Begeisterung der Romantiker für die primitiven, mittelalterlichen Kunstformen entspricht.

Doch wiederholte Thorwaldsen später niemals den Versuch, den er mit der Figur der Hoffnung gemacht hatte. Aber dieser bildete doch ein wichtiges Moment in seiner Kunst.

Verschiedene seiner Statuen zeigen, dass er sich seit dieser Zeit mehr als früher durch die einfache, geradeaus gekehrte Richtung der Figur befriedigt fand, gern etwas von ihrer natürlichen Symmetrie beibehielt und überhaupt mehr Gewicht auf monumentale Grösse und Ruhe legte. Davon zeugt vor allen Dingen die grosse Christusfigur. Kestner berichtet, dass er ihn über keines seiner Werke in seiner naiven, analysirenden Weise so gern hat reden hören als gerade über dieses, und zwar zu der Zeit, wo der Gedanke an die einfache Bewegung der Figur in ihm gereift war. „Einfach muss eine solche Figur sein", — sagte er — „denn Christus steht über Jahrtausenden. Dies ist die ganz gerade aufrecht stehende menschliche Figur," fuhr er fort, sich mit herabhängenden Armen ohne jegliche Bewegung, ohne allen Ausdruck „richtend". Dann entfernte er mit einer sanften Bewegung die Arme und die beiden offenen Hände mit leicht gebogenen Ellenbogen vom Körper und sagte: „Kann eine Bewegung einfacher sein, als es die meine jetzt ist? Und dabei drückt sie aus, dass Christus die Menschen liebt und sie umarmt, so wie ich mir seinen Haupt-Charakter gedacht habe." —

Man kann, fügt Kestner hinzu, nichts Befriedigteres sehen als seine Miene, die diese Erklärung begleitete; aber sein Ausdruck war milde und frei von allem Stolz.

Höchst eigenthümlich ist hierbei, dass Thorwaldsen die einfache, aufrechte Stellung als Ausgangspunkt wählt und von diesem abstrakten, plastischen Kern aus die ausdrucksvolle Bewegung entfaltet.

Andere Statuen aus der späteren Hälfte seines Künstlerlebens, in denen sich dieselbe Richtung offenbart, sind die Taufengel, sowohl der stehende als auch der knieende, der Apostel Johannes, die umgearbeiteten Figuren des Thaddäus und Andreas — Andreas war in der früheren Behandlung

gerade eine der gewundensten, gebogensten von Thorwaldsen's Figuren gewesen —; die Statuen von Vulkan und von Thorwaldsen selber, die monumentalen Portraitfiguren nach Skizzen von Pius VII., Friedrich VI., Schiller, Goethe, Gutenberg, Luther. Sie sind alle weit symmetrischer in der Anlage als die Figuren aus seiner früheren Zeit.

Unter allen Thorwaldsen'schen Figuren ist eigentlich keine, die so deutlich angiebt, in welcher Richtung seine Auffassung der menschlichen Gestalt ging, als gerade „die Hoffnung". Bisher hatte sich in seiner Kunst eine ruhige Kontinuität mit der Entwicklung der Vergangenheit bemerkbar gemacht, wenn er sich auch mehr und mehr dem Gesichtspunkt in der Auffassung genähert hatte, der im diametralsten Gegensatz zur Renaissance stand. Die Statue von „der Hoffnung" zeigt ihn als künstlerischen Antipoden der Renaissance.

Sie wurde die Verkünderin neuer Versuche in der Plastik unseres Jahrhunderts. Ich entsinne mich nicht, irgend eine Gestalt gesehen zu haben, die vor ihr auf den archaischen griechischen Stil hingedeutet hätte, der später so häufig in einer stilgetreueren Nachahmung benutzt ist, um der Gestalt den Anstrich von etwas Mysteriösem zu geben. Auch entsinne ich mich keiner Figur, die vor ihr ein Beispiel von einer wirklich freien Bewegung ohne „Contraposto" gegeben hätte. Jetzt ist es ja beinahe Modesache in der französischen Skulptur, stehende oder gehende Figuren gleichmässig auf beiden Fusssohlen ruhen zu lassen.

Am deutlichsten fühlt man es, dass diese Statue gleichsam ein Punktum in der Entwicklung bezeichnet, wenn man an Michelangelo's Richtung und deren lange, mächtige Nachwirkung denkt. Welch ein Gegensatz zwischen Michel-

angelo's titanischem Kampf für eine unbegrenzte, plastische Emancipation der einzelnen Menschengestalt und Thorwaldsen's Bestreben, sie zur Norm und zum Gesetz, ja sogar zur Symmetrie zurückzuführen, auf's Neue: „Richtet Euch!“ zu kommandiren.

Thorwaldsen steht in einem ähnlichen Oppositionsverhältniss zu Michelangelo wie David zu Rubens oder Tizian. Es ist nicht die Opposition, die am deutlichsten in seinem Leben hervortritt: die Geschichte seiner Werke erzählt von manch einer — rein künstlerischen — Opposition gegen Canova; und doch ist dies Alles nur eine Kleinigkeit im Vergleich zu seinem Oppositionsverhältniss zu Bernini oder Michelangelo, worüber sein Lebenslauf vollständig schweigt, obwohl dasselbe eigentlich den Hintergrund für sein ganzes Leben bildet. Sehr zu beklagen ist es, dass die Tradition, die so manch ein vorzügliches Epigramm aus Thorwaldsen's Munde aufbewahrt hat, nicht eine einzige Aeusserung bewahrt zu haben scheint, die seine Anschauung über Michelangelo betrifft. Michelangelo's Werke selber gestatten es nicht, dass man mit unaufmerksamer Gleichgültigkeit an ihnen vorüber geht, sein kolossaler Ruhm bürgt dafür, dass man sie jedenfalls zu sehen bekommt. Aber ich glaube nicht, dass ich mich zu stark ausdrücke, wenn ich behaupte, dass sich in Thorwaldsen's ganzer Produktion — im Grossen wie im Kleinen — kein Funke eines unmittelbaren oder mittelbaren Einflusses des grössten Bildhauers der Renaissance nachweisen lässt.

Es ist dies um so auffallender, als noch bei Thorwaldsen's nächsten Vorgängern, Künstlern wie Abildgaard und Carstens, ein sehr starkes Element von Michelangelo zu verspüren war. Doch darf man nicht ausser Acht lassen, dass der eigentliche Winkelmann'sche Einfluss bereits angefangen hatte auszusondern, was von Michelangelo herrührte.

Wiedewelt, der zu Winkelmann's ersten Adepten gehörte, erlaubt sich schon im Jahre 1758 Michelangelo's berühmte Monumente der medicäischen Herzöge „schlechter zu finden, als man sich einbilden sollte“[1]; und Zoëga bezeichnet die Antike als das Einzige, wonach sich ein Plastiker in Rom bilden kann. Und in Bezug auf diesen Punkt ist es wiederum von Bedeutung (wie Peder Hjort bereits betont hat), dass Thorwaldsen in seiner Jugend auf dem Seewege nach Italien und von Süden her nach Rom kam. Wäre er über Florenz gekommen, wo man einen stärkeren Eindruck von der Renaissance als von der Antike erhält, würde er nothwendigerweise in eine etwas nähere Berührung mit der älteren italienischen Plastik gerathen sein, die ihm freilich in Ghiberti's oder Majano's Werken mehr zugesagt haben würde als in Michelangelo's.

Man kann Thorwaldsen's Eigenthümlichkeiten beinahe Punkt für Punkt bestimmen, indem man ihn als Michelangelo's Gegensatz betrachtet. Es ist in diesem Verhältniss von mehr als von einem historischen Gegensatz die Rede, — es handelt sich hier um eine Art Naturfeindschaft.

Michelangelo's meiste Gestalten sind in Thorwaldsen's Augen sicher unverschämt gewesen, und hätte Michelangelo diejenigen Thorwaldsen's gesehen, so würde er sie gewiss verzagt genannt haben. Man denke an seine Statue von der kleinen Tänzerin (1837), die mit so rundem Rücken vorwärts hüpft und mit einer Miene, als sei sie ein Waisenhauskind! Man kann im Grunde kaum erwarten, dass eine andere Nation als die dänische im Stande wäre, anzuerkennen, dass sie trotzdem Liebreiz und Anmuth besitzt. Wenn Thorwaldsen in einer seiner Figuren so recht eigenthümlich seinen dänischen Sinn verräth, so ist es diese.

[1]) Fr. J. Meier.

Während Michelangelo in Bezug auf die Proportionen der Menschengestalt unaufmerksam und willkürlich ist, so ist Thorwaldsen in diesem Punkt stets sehr fein und sicher und beobachtet stets strenge das Naturwahre, sowohl hinsichtlich der Verhältnisse der Längenmaasse zum Umfang der Glieder als zu ihrem Verhältniss unter einander. Er mag wohl irgend eine kleine Eigenthümlichkeit haben: so sind die Köpfe seiner Figuren, besonders in seiner späteren Periode, häufig ein wenig gross; er hat ausserdem — wie bereits erwähnt — in seinen verschiedenen Perioden einen etwas verschiedenen Geschmack in Bezug auf die Proportionen. Aber er bleibt doch stets ganz innerhalb der Grenze des Naturwahren: er bildet die Menschheit nicht um nach vorausgesetzten Begriffen über dieselbe. Aber die Proportionalität in der Gestalt, das übereinstimmende Verhältniss ihrer Massen und Theile ist ja auch die Hauptsache in der künstlerischen Architektur des Körpers, auf die Thorwaldsen's Blick eigentlich gerichtet war.

Michelangelo's Interesse koncentrirte sich auf den Körperbau in einer ganz anderen Bedeutung des Wortes: er vertiefte sich mit der Wonne des experimentirenden Naturforschers in die innere, organische Struktur des Körpers, in seine Knochen, Muskeln, Sehnen, Adern u. s. w., in ihre Lage und Form, in ihre Funktionen für die Bewegung und ihr Hervortreten auf der Oberfläche während der Bewegung. Dies interessirte Thorwaldsen nur wenig. In seiner Jugendzeit in Kopenhagen docirte ein unbedeutender Bildhauer, Weidenhaupt, Anatomie an der Kunstakademie; von Abildgaard, der ein wissenschaftlich organisirter Kopf war und gründliche Kenntnisse in der Anatomie gehabt zu haben scheint, hat er vielleicht weiteren Unterricht erhalten. Er kannte auch sehr wohl alles, was er für seine Zwecke in dieser Richtung kennen musste; aber es verlautet nichts da-

von, dass er jemals später seine Studien über den inneren Bau des menschlichen Körpers fortgesetzt haben sollte. Der völlige Mangel an anatomischen Studien unter seinen hinterlassenen Zeichnungen ist sicher kein blosser Zufall.

Thorwaldsen hatte überhaupt kein analytisches Interesse für die arbeitende Form — wir sprechen hier von dem Begriff Arbeit in rein mechanischem und physischem Verstand. Daraus ergiebt sich, dass diejenigen, die in der Plastik das suchen, was man interessante Formpartien nennt, besonders eine scharfe und intelligente Analyse der Gelenke, z. B. das reiche Formspiel einer erhobenen oder gedrehten Schulter, überhaupt einen reichen Ausdruck für die Mechanik des Körpers, eigentlich in seiner ganzen Produktion nichts finden werden. So würde es vor Allen gerade Michelangelo ergangen sein: er würde Thorwaldsen's Werke wohl kaum als Plastik in seinem Sinne des Wortes anerkannt haben, ebensowenig wie Thorwaldsen die Statuen Michelangelo's.

Nun kann man sehr wohl von ganzem Herzen die stille Haltung in Thorwaldsen's Figuren dem vielen Krachen und Knacken in den Gliedern und Gelenken von Michelangelo's Gestalten vorziehen; und jedenfalls ist es deutlich, dass hier in diesem Punkt etwas lag, was Thorwaldsen nicht wollte. Jegliches Auskramen von Gelehrsamkeit, jedes Prahlen mit Virtuosität in Details war ihm herzlich zuwider. Sieht man sich aber weiter im Laufe der Geschichte in der Darstellung der menschlichen Gestalt in der Kunst um, so fühlt man doch deutlich, wie einseitig Thorwaldsen's Plastik in dieser Beziehung ist, dass ihr ein grosses und wichtiges Element, das von den südländischen und romanischen Nationen gross gezogen war, abhanden gekommen.

In Thorwaldsen's eigener Zeit, und noch ein gutes Stück später, sah man mit tiefer Verachtung auf die französische oder französirte Skulptur aus der Rokokozeit herab; will

aber die Geschichte gerecht sein, so muss sie einräumen, dass die als Ganzes oft theatralischen und gekünstelten Figuren der Rokokozeit oft als glänzende Tüchtigkeitsproben für alles gelten können, was die Analyse der Form im Einzelnen betrifft. Das Interesse für den Körper als Organismus ist bei Künstlern wie Guillaume Coustou dem Aelteren, N. S. Adam, Falconet, Pigalle — und noch verschiedenen Anderen — weit mehr rege und lebendig als bei Thorwaldsen. Es vererbte sich auch von den Künstlern aus der Rokokozeit auf die französischen Neu-Klassiker: ein so energisches und eingehendes Studium der Einzelform wie in David's „Horatiern" findet man nicht annähernd in irgend einem von Thorwaldsen's Werken.

Canova's Formenbildung litt an verschiedenen Mängeln, über die sie niemals hinauskam; aber seine Athleten, sein Herkules und Lichas, sein Theseus und der Minotauros zeigen doch, dass er einen Blick für die Seite der Plastik hatte, die Thorwaldsen ganz liegen liess. Sergel besass eine glänzende Tüchtigkeit nach dieser Richtung hin, auch Abildgaard hat in dem rechten Arm seines Philoktet ein Stück Form gegeben, das in Bezug auf eingehendes Verständniss für die Struktur und die Mechanik des Körpers mehr interessirt als irgend etwas Entsprechendes bei Thorwaldsen.

Thorwaldsen's grosse Einseitigkeit in seiner Auffassung von der Aufgabe der Kunst hatte in Verbindung mit seiner grossen Autorität missliche Folgen für seine Nachfolger und seine Schule, nicht am mindesten in seinem eigenen Vaterland. Wenn er sich mit so wenig in Bezug auf das feinere Spiel der Formen hatte begnügen können, was konnte man da von den Anderen nach dieser Richtung hin erwarten! Man fühlt das z. B. in H. V. Bissen's Orestes, der als Grosses und Ganzes eine meisterhafte Figur ist, dessen Anlage aber gerade einen Reichthum und eine Feinheit in der Form erforderte, die ganz ausgeblieben ist. Dahingegen pflegte Jerichau, dessen

Talent mehr mit Sergel's als wie mit Thorwaldsen's Art gemein hatte, in seiner früheren Periode diese Seite der Plastik durch selbstständige Arbeit und hatte gerade darin seine Stärke. Der Pantherjäger und der sitzende Herakles (mit Hebe), die in Bezug auf Motiv und Gefühl weniger bedeutende Figuren sind, stehen ohne Frage in der Durchführung der Form über allem, was Thorwaldsen geschaffen hat.

Es würde vollkommen verkehrt sein, wenn man meinen wollte, dass Thorwaldsen mit seinem Mangel an Interesse für die arbeitende, angespannte Form in die Fussspur der Antike getreten sei. Es ist ein wenig zutreffender Vergleich, den Nagler (und nach ihm Plon) zwischen dem „borghesischen Fechter“ und Thorwaldsen's „Merkur“ aufstellt: Das reich und stark accentuirte Spiel in allen Einzelheiten, die kräftige Elasticität der Formen und die athletische Ausarbeitung derselben, die den „Fechter“ auszeichnen, — in Verbindung mit der derben und vortrefflichen Einheit — findet man ja im Merkur ganz und garnicht; dessen hervorragende Verdienste liegen auf einem ganz andern Gebiet. Bekanntlich hat ein französischer Gelehrter eine ganze Darstellung der plastischen Anatomie, mit dem „Fechter“ als Vorbild, ausgearbeitet, wozu sich dieser auch vorzüglich eignet; es würde aber kaum jemand einfallen, den Merkur hierzu zu benutzen. Der „Fechter“ gehört, ebenso wie der „Laokoon“ zu einer Periode des Alterthums, in der man die Anatomie wirklich als Wissenschaft pflegte, während die ältere und noch vollendetere antike Kunst ganz darauf angewiesen war, ihre Studien nach dem Leben selber zu betreiben, in erster Linie nach den Uebungen auf der Palaestra. Gerade diese gymnastischen Uebungen, diese lebende Plastik, hatten von Alters her bei den Griechen eine so intensive Aufmerksamkeit für das Organische in der

Form erweckt, hatten ihre plastische Kunst befreit, ohne dass sie deswegen das Architektonische und Rhythmische in der Einheit der Figur aus dem Auge verloren hatten. Aber unter den Bedingungen, unter denen Thorwaldsen seine Kunst ausübte, gab es ja nichts, was dem gymnastischen Leben bei den Griechen entsprach.

Welche bewunderungswürdig feine, interessante und gründlich durchdachte Formpartie hatte Thorwaldsen nicht in Herakles' Arm, der den Bogen spannt, aus dem östlichen Giebel des Aegina-Tempels, vor Augen. Er hat sich so sehr für diesen Arm interessirt, dass er einen besonderen Abguss davon aufbewahrt hat — er befindet sich noch im Keller des Museums —, und doch hat er sich durch ihn nicht zur Nachfolge reizen lassen.

Die Antike liefert den besten Beweis dafür, dass die Analyse und die Synthese der Figur sich vereinigen lässt — oder sich hat vereinigen lassen. Thorwaldsen aber begnügte sich mit der Synthese allein.

Wir haben oben von einem mehr psychologischen Gesichtspunkt die Tragweite des Umstandes hervorgehoben, dass er keine kämpfenden Figuren ausführte. Aber seine Figuren geben sich überhaupt nur äusserst selten mit frischen, praktischen Aufgaben ab, die die Kräfte in Bewegung setzen. Im Alexanderzug kommen ein Paar Motive dieser Art vor: die Rossebändiger und die beiden Männer, die den grossen Altar errichten. Besonders in den Hauptlinien der beiden Letztgenannten liegt etwas so Vortreffliches und bei Thorwaldsen sonst so Seltenes, dass man nicht umhin kann an die Perspektiven zu denken, die sich seiner Kunst eröffnet haben würden, wenn er sich darauf eingelassen hätte, solche Motive in grossem Maassstab, als Statuen-Gruppen, durchzuführen.

Die Ausbeute, die er aus seinem Jugend-Studium der kolossalen antiken Rossebändiger auf dem Monte Cavallo hatte, betraf nur im geringen Grade die Beschäftigung des Rossebändigers, oder die starke Bewegung überhaupt. Das, was er sich von der Figur aneignete, und was eine grosse Bedeutung für ihn erhielt, war das männlich ethische Gepräge und die grossartige, regelmässige Anlage der Formen, die den kampfgewohnten Helden charakterisiren. Es war das, wozu die athletische Jugend des Alterthums in Wirklichkeit entwickelt wurde, was man aber in der Jetztzeit in keinem italienischen Modell wiederfinden kann. Er studirte dies gleichsam in einer todten Sprache. Seine Kopie der Figur entsprach den lateinischen Stilübungen des Philologen. Denn sowohl die Sprache als auch die Plastik des Alterthums haben bestimmter entwickelte Formen als die Jetztzeit und deswegen eine belehrendere Syntax. Er hatte auch kein besonderes Interesse für die Form, die ihr Gepräge dadurch erhalten hat, dass die Organe der Figur stark durchgearbeitet worden sind, selbst wenn sie auch gerade in dem Augenblick nicht arbeiten. Die stärker accentuirten Formen in seinen früheren Heldengestalten verwischen sich allmählich: seine späteren Relieffiguren von Achilleus aus dem Jahre 1837 sind weit mehr abgeschliffen in der Form und weniger mächtig als die älteren von 1803 und 1815.

Die letzte Periode seines Künstlerlebens brachte ihm Aufgaben wie die beiden Kolossalfiguren von Vulkan und Herakles, zwei echte Arbeitshelden. Thorwaldsen hat sie durch einen breiten und mächtigen Körperbau charakterisirt, der zur Entfaltung einer grossen Kraftmasse geeignet erscheint; aber man kann nicht umhin, sich zu wundern, dass ihr anstrengendes Leben nicht schon weit tiefer in den Körperbau eingegriffen, nicht weit bestimmtere Einschnitte besonders zwischen den Muskeln der Arme hinterlassen und

überhaupt eine reicher ausgeprägte Form hervorgebracht hat. Herakles' Oberfläche ist nicht frei von Stumpfheit. Bei dem Vulkan, der im Uebrigen mit einer eigenthümlichen Frische der Form behandelt ist, deuten doch eigentlich nur die schwellenden Adern an den Händen und Füssen auf die geschäftige Arbeit in der Schmiede hin.

Wie interessant und fein — und wie schön in ihrer Art — kann nicht die alternde Form, im Herbst des Lebens sein, ehe sie noch welk geworden ist! Als Thorwaldsen die Statue des Demosthenes im Braccio nuovo im Vatikan restaurirte, hatte er so recht Gelegenheit, auf eine Formpartie dieser Art aufmerksam zu werden, nämlich durch den linken Arm der Figur: Er selber hat sich nur in flüchtigeren Relieffiguren, in denen diese Schönheit nicht zu ihrem Recht kommen kann, auf dergleichen eingelassen. In seinen grossen historischen Charakterfiguren oder Portaitstatuen von alternden Personen lässt er durchgehends durch das Gewand Alles bis auf den Kopf, die Hände und die Füsse, bedecken, oder lässt es jedenfalls von seinen Mitarbeitern und Schülern modelliren. Er besass offenbar nicht das Geringste von dem energischen, wenn auch zweifelsohne geschmacklos angewandten Natur-Interesse, das Pigalle veranlasste, die Portrait-Statue des alten Voltaire (in der Bibliothèque Mazarin in Paris) — gänzlich nackend auszuführen.

Wie er sich mit der Aufgabe, die Formen des Leidens und der Askese wiederzugeben, abfand, das haben wir oben gelegentlich seines Johannes in der Wüste besprochen.

Sein Gebiet ist die ideale, olympische und glückselige Form, die so wenig wie möglich zu thun und nichts von einem vergangenen Leben zu erzählen hat.

Er beherrscht sie in ihrem ganzen Umfang: das Kind, den feinen Knaben oder das Mädchen, den Jüngling und die

reife Frau, den kräftigen aber jugendlichen Helden. Am liebsten bewegt er sich aber doch im Mai des Lebens, er giebt der noch kaum reifen Form den Vorzug. Ein Uebermaass von Glückseligkeit ist ihm ebenso sehr zuwider wie Leiden und Askese, kein materieller Ueberschuss darf die Form beschweren. Eine fette Figur befindet sich nicht unter seiner Legion von Schöpfungen, und ein dicker Bauch würde ihm ein plastisches Entsetzen gewesen sein. Seine Form ist ethisch, und sie ist rein; die Oberfläche wird nicht durch materielle Einzelheiten beunruhigt, und von der Haut merkt man nicht recht viel.

Dies Streben nach Reinheit in der Form verleiht der Malerei und der Plastik aus Thorwaldsen's Zeit fast durchgehends etwas Abstraktes, Kaltes, Langweiliges. Man fühlt, dass etwas Negatives darin liegt, etwas, das man nicht will. Es ist eine Bekehrung von Ausschreitungen zu einem keuschen Lebenswandel, wodurch jedoch die unmittelbare Freude am Leben, auf der die Freude an der Kunst beruht, durch eine gewisse Flauheit abgelöst ist. Als Beispiele von der langweiligen Reinlichkeit in der Form können Regnault's „drei Grazien" in der La Caze'schen Gemäldesammlung im Louvre oder J. L. Lund's Neoptolemus auf seinem grossen Gemälde „die Eroberung Trojas" in der kgl. Gemäldesammlung in Kopenhagen angeführt werden. Man fühlte sich nicht unmittelbar angezogen durch die menschliche Gestalt selber; man wollte sie an der Hand der Antike ideal sehen; aber das, was die Antike und ihre Autorität repräsentiren sollte, war die grosse Menge von späteren antiken Arbeiten zweiter Hand.

Von diesem allgemeinen historischen Verhältniss war auch Thorwaldsen's Formbehandlung abhängig, und sie trägt die Spuren davon. Man hat oft ein Gefühl, als wenn sein Modellirstecken oder Meissel nicht ganz die warme, bewegte

Oberfläche der lebenden Figur erreicht, — ein stumpfer und kalter Ueberzug von abstrakter Idealität bleibt dazwischen liegen.

Die Welt ward im Grunde erst durch die Parthenon-Skulpturen oder die Aphrodite von Melos so recht darüber belehrt, dass das, was man für die echte Idealität angesehen hatte, in Wirklichkeit etwas Erstorbenes war; denn man kann sich nichts Naturfrischeres denken als z. B. die Oberfläche des ruhenden Flussgottes im Westgiebel des Parthenon: hier ward die lebende Oberfläche gestreift, so dass man das Klopfen des Pulses darunter vernehmen kann.

Wenn Thorwaldsen, mit dem Maass seiner Zeitgenossen gemessen, trotzdem auch in Bezug auf Naturfrische hoch stand, so ist dies wesentlich das Verdienst seines fleissigen Studiums des lebenden Modells. Das Zeitalter war so idealistisch, dass selbst ein so hervorragender Künstler wie Carstens diesem Studium nur für die rein elementare Ausbildung eine Bedeutung einräumen wollte. Thorwaldsen aber gehörte zu denen, die es in Ehren hielten; er pflegte es mit steigendem Interesse bis in seine vollendetsten Meisterjahre. So erreichte er wirklich in einzelnen seiner Figuren, besonders im Adonis (die Schultern und die Arme!) und später im Vulkan eine Frische, die in jener Periode ganz ungewöhnlich ist. Und doch sind seine Schöpfungen weit davon entfernt, Modellfiguren zu sein; er fuhr nach wie vor fort, die Form ethisch wiederzugeben, so wie er es von der Antike gelernt hatte. Aber im Vulkan macht sich doch eine Breite und Fülle in der Behandlung von Brust und Schultern geltend, eine schlagende Wahrheit in der Form der Beine, kurz etwas, was man beinahe einen genialen Realismus nennen könnte, im selben Verstand, in dem man das Wort von dem Figurstil des Parthenon gebrauchen kann.

Höyen nannte einmal in einer Vorlesung die Vulkan-Statue, der er übrigens ein hohes Lob widerfahren liess, eine Skizze. Das ist freilich ein reichlich starkes Wort, aber es ist doch sehr bezeichnend für Thorwaldsen.

Der nasse Thon, in dem er mit Vorliebe arbeitete, gestattet nicht die höchste Vollendung: wo es sich um die letzte, endgültige Meinungsäusserung der Plastik handelt, wirkt er niemals deutlich genug. Die Ausführung in Marmor erfordert eigentlich, dass noch etwas mehr gesagt wird, etwas, was sich besonders für die Natur dieses Stoffes eignet und ihm Leben verleiht. Aber wo der Thon aufhörte, hörte auch Thorwaldsen's eigentliche Kunst auf. Deswegen sind seine Marmorwerke, — sogar diejenigen, die er mit eigener Hand ausgeführt hat, — ein wenig kalt und hart; mit ihrer apodiktischen Deutlichkeit sind sie weniger interessant als die Thonmodelle, in denen man mehr ahnen kann, als man sieht. Dies gilt im höchsten Grade von seinen Skizzen, deren Oberfläche sein geistreicher Modellirstecken gleichsam mit einem Gewebe von geahnten Einzelheiten zu umgeben wusste. Und in der Skizze konnte er gleichzeitig alles das geben, worauf seine grösste Stärke beruhte: die architektonische Anlage der Figur, die rhythmischen Verhältnisse ihrer Linien und Maasse. Die Skizze ist der moralische Halt in den Figuren; wo keine gute Skizze vorhanden ist, hilft keine Meisterschaft in der Ausführung.

Die modellirte Skizze war nicht einmal das erste Stadium in Thorwaldsen's Arbeit an seinem Werk. Derselben voraus ging eine leicht hingeworfene Bleistift- oder Federzeichnung auf dem ersten besten Papierlappen, den er auf seinem Tische fand. Was sich von solchen Entwürfen nach seinem Tode noch vorfand, rettete bekanntlich J. M. Thiele in höchst verdienstvoller Weise für das Museum; darunter befinden sich auch die Originale zu den in diesem Buch wiedergegebenen Zeich-

nungen. Wie man daraus ersehen kann, zeichnete Thorwaldsen nicht allein zu seinen Reliefs, sondern auch zu seinen Statuen Entwürfe, was damit in Verbindung steht, dass auch seine Statuen in der Regel zur Entfaltung nach einem Hauptplan angelegt sind, wie überhaupt mit der grossen Bedeutung, die die Linien in seiner Kunst haben.

Folgt man nun einer von Thorwaldsen's Ideen in ihrer Entwicklung von der flüchtigen Zeichnung bis zur Thonskizze und wiederum von dieser bis zu dem durchgeführten Modell, und dann zu dem vollendeten Marmorwerk, so wird man im Ganzen die reichste Befriedigung in den Entwicklungsstufen finden, die der Quelle, der künstlerischen Subjektivität des Meisters, zunächst liegen. Es giebt Künstler, die man erst so recht zu schätzen vermag, wo ihre Werke in der äussersten Durchführung vorliegen; mit Thorwaldsen ist es eher umgekehrt; ihn schätzt man vielleicht am höchsten in seinen Entwürfen. Deswegen hat auch diese Sammlung von Zeichnungen einen so grossen Werth. Obwohl es Alles beinahe unwillkürlich entstanden und nicht für Andere gemacht ist, so ist es doch durch und durch Kunst, echte Kunst, Erzeugnisse eines schaffenden Geistes. Wenn wir seine plastischen Werke betrachtet haben und uns hin und wieder ein wenig kalt davon berührt fühlten, gerathen wir hier in ein vertrauliches Gespräch mit dem Künstler selber, treffen ihn im Augenblick des Schaffens an und lernen von ihm gar manches Mal die ursprünglichsten und wesentlichsten Züge in seinen Arbeiten erkennen, während all' das Materielle bei der Kunst fortfällt. Es ist eine Wonne, die Wärme und die Frische zu empfinden, das Gefühl und die Intelligenz zu sehen, die diese leicht hingeworfenen Striche beseelen, in denen gewissermaassen nichts Einzelnes gezeichnet ist, und die uns immer etwas Ganzes, den Keim oder den Kern der Idee geben.

Hierüber dürfen wir aber auf der andern Seite nicht ver-

gessen, dass in den fertigen Werken des Meisters, in seinen plastischen Arbeiten, der Charakter seiner Kunst und deren Bedeutung für die Welt hauptsächlich studirt werden soll. Seine Plastik sind seine künstlerischen Handlungen, die die Wirkung bezeichnen, die er auf seine Mitwelt und auf seine Nachwelt ausübte. Im Gegensatz dazu enthalten seine Zeichnungen jenes Gewimmel von Ideen, das durch seinen grossen und geräumigen Kopf geschwirrt ist, auch ohne darin Nester zu bauen. Seine Plastik ist seine Wirklichkeit, seine Zeichnungen geben uns mehr einen Ueberblick über seine Möglichkeiten.

Wenn wir seinen Künstlercharakter allein an der Hand von Zeichnungen studirten, würde er uns in viel loseren, unbestimmteren Umrissen erscheinen, nicht mit jenem Gepräge von Konsequenz und Klarheit über das, was er wollte und was er nicht wollte, das so charakteristisch für seine Plastik mit all ihrem Reichthum und ihren Mannigfaltigkeiten ist. Wenn man die Zeichnungen in der chronologischen Reihenfolge durchnimmt, die Thiele bei der Anordnung mit Recht innegehalten hat (soweit sich das durchführen liess), so fühlt man ganz deutlich, — was ja auch mit den seelischen Grundgesetzen des Menschenlebens in Einklang steht —, wie in der Jugend die Möglichkeiten einen weit, weit grösseren Umfang haben als die Wirklichkeit, und wie sie sich im Laufe eines langen Lebens mehr und mehr beschränken und sich enger und enger anschmiegen an die Ansprüche, die das Leben an die Wirksamkeit des Mannes stellt. In der Jugend versucht er sich fast an jedem Thema, das auf der Tagesordnung steht, das „in der Luft liegt“, wie man zu sagen pflegt, ehe er selber neue hervorbringt. Er schlägt Richtungen ein, die niemals eine Zukunft in seiner Plastik haben werden, z. B. das Leidenschaftliche. Man hat den Eindruck, als werde eine grosse Menge von Kraft scheinbar vergeudet.

Allmählich findet er dann mehr die bestimmte Spur, die für ihn, theils durch den vorher bestimmten Flug seines Genies, theils durch die Einwirkung seiner Zeitgenossen und der ganzen Situation bezeichnet ist; und je mehr er sich dem Greisenalter nähert, fällt fast alles fort, was nicht geradezu Bezug auf seine plastischen Aufgaben hat.

Diese Betrachtung über die Bedeutung des Entwurfes gilt nicht von Thorwaldsen allein, sondern auch in weiterem Umfang von der deutschen und der nordischen Kunst jener Zeit, nicht zum mindesten von der Carstens', im Gegensatz zu dem hohen Werth, den die Italiener und Franzosen seit der Blüthezeit der Renaissance auf die technische Virtuosität in der Ausführung gelegt haben.

Noch Männer der ihm direkt voraufgehenden Generation, wie Sergel und Abildgaard, waren in weit höherem Grade Virtuosen in der Behandlung des Materials, und wenn Thorwaldsen es nur gewollt hätte, so hätte er in Bezug auf technisches Raffinement sicher auch weit mehr erreichen können, als er es gethan hat. Aber in dem entscheidenden Bruch mit den romanischen Kunsttraditionen lag eine gewisse Geringschätzung der welschen Virtuosität. Man hat sich gewiss, besonders in Dänemark, von dieser Zeit an zu leicht damit getröstet, dass Etwas subjektiv gut und schön gedacht sei, wie kindisch unbeholfen es auch in seinem Auftreten als künstlerisches Resultat sein möge. Aber bei einer Begabung wie die Thorwaldsen's muss man die stolze innere Gesundheit in dieser subjektiven Bescheidenheit und Zurückhaltung anerkennen, die ihr Werk niemals Reklame für ihr künstlerisches Ich und dessen wunderbare Fähigkeiten machen lässt.

Es ist charakteristisch für Thorwaldsen's aufbewahrte Vorstudien, sowohl für die gezeichneten als auch für die

modellirten, dass Alles direkt auf's Ganze geht, auf die ganze Komposition oder die ganze Figur. Wo es sich darum handelt, die ausdrucksvolle Bewegung in der Gesammtheit der Gestalt im Verein mit dem vollendeten Rhythmus der Bewegung darzustellen, ist Thorwaldsen unermüdlich: so sind z. B. sechzehn verschiedene gezeichnete Entwürfe zu der Figur des Hektor, der den Paris ausschilt, vorhanden, — und sicher ist eine ganze Reihe anderer verloren gegangen.

Dahingegen existiren gar keine Studien von den Einzelheiten der Formen. Den Mangel an anatomischen Studien haben wir bereits erwähnt. Aber es existiren auch keine Zeichnungen von z. B. einem Knie, einem Fuss, einer Hand, — wie man deren so viele vorzügliche und eigenthümliche von Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffael u. A. besitzt. In dieser Richtung suchte Thorwaldsen nicht viel.

Er kann nicht nach dem französischen Maassstabe beurtheilt werden, der die Behandlung der einzelnen Partie, le morceau, zum Prüfstein für den künstlerischen Werth eines Werkes macht. Kein Künstler lässt weniger als er die Einzelheiten der Figur mitsprechen, niemand hat sie mehr in Zucht zu halten gewusst unter dem Eindruck der Gesammtheit. Man kann sich wohl hin und wieder darüber wundern, dass er nicht innerhalb seines eigenen Gebietes, wo es sich um den ruhigen und jugendlichen Körper handelte, eine zartere, auserlesenere Wahl in Bezug auf die Formen trifft. Man würde z. B. nicht leicht auf den Gedanken kommen, seiner Fürstin Bariatinska, ja selbst nicht einmal seiner Venus und seinen Grazien, ein Kompliment über ihre schönen Hände zu sagen. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, dass diese Hände hässlich sind; aber über dergl. Dinge spricht seine Kunst sich nicht sonderlich originell oder bestimmt aus. Die eigentliche Freude am Körperlichen ist nicht das, was ihren Zauber ausmacht.

Wenn man einst, in ferner Zukunft, Thorwaldsen's Figuren in Splittern und Stücken finden sollte — was Gott verhüte —, wird man sich aus den Stücken keine annähernde Vorstellung von dem hohen Werth seiner Skulpturen machen können.

Diese antike Gleichmässigkeit, mit der sich Thorwaldsen für die ganze menschliche Gestalt interessirt, ist — besonders von einem modernen Gesichtspunkt aus — am auffallendsten in seiner Behandlung der Köpfe.

Welche Grimasse gespannter Aufmerksamkeit hätte Bernini nicht den Merkur machen lassen, während er späht, ob Argus jetzt wohl ganz eingeschlafen ist! Ja, die allermeisten modernen Künstler würden hier die Mienen des Gottes stark haben spielen lassen, während ihn Thorwaldsen nur zwei ganz leichte Falten zwischen den Augenbrauen ziehen lässt. Jenes oberflächliche Glühen und Flimmern in den Köpfen der Rokokozeit mit den glänzenden Augen ist ihm offenbar sehr zuwider gewesen: er hat sich nicht gefürchtet, Sand und Asche darauf zu werfen. Es darf aber nicht übersehen werden, dass er in vielen Relieffiguren, besonders aus der letzteren Zeit, etwas Schöneres und Besseres, etwas Subjektives an dessen Stelle hat treten lassen: ein in der Tiefe wärmeres Gefühl, ein ergriffenes Herz, das in dem feuchten, schwimmenden Blick Ausdruck findet, z. B. in der Figur der treuen Gattin Andromache, die sich im Augenblick des Abschiedes an Hektor lehnt, oder Homer's junge Zuhörer etc. etc.

Hier hätte der widerwillige Delaborde den Mangel an „tieferer Gemüthsbewegung“ nicht empfinden können.

Das aber steht fest, Thorwaldsen's Ideal-Köpfe fordern am wenigsten dazu auf, als etwas Selbstständiges betrachtet zu werden, sie werden dann leicht unbedeutend, und zwar oft um so mehr, je idealer sie sind. Bei Figuren wie Adonis,

Venus, den Grazien, dem Hirtenknaben u. a. sind die Köpfe fast die am wenigsten interessanten Partien. Sie sind nach dem regelrechten antiken Modell geformt; aber eine gewisse gleichmässige Freundlichkeit von wenig ausgeprägtem Geschmack muss den grossartigen Ernst der Antike ersetzen. Kopenhagener Photographen glaubten einmal ihre Rechnung darin zu finden, dass sie Photographien von solchen Thorwaldsen'schen Köpfen aufnahmen, wahrscheinlich, weil sich anderwärts eine lebhafte Nachfrage nach Köpfen von berühmten Kunstwerken geltend machte; aber sie werden auf die Dauer kaum das Interesse des Publikums für diesen Artikel aufrecht erhalten.

Ich habe oben — gelegentlich der Christus-Figur — den eigenthümlichen Zug erwähnt, dass Thorwaldsen die ausdrucksvolle Bewegung sich aus der einfachen Frontstellung als Kern- und Ausgangspunkt entwickeln liess. Es gilt etwas Aehnliches, wo es seine Absicht war, eine individuelle, portraitartige Form zu geben. Es begann in solchem Falle seine Arbeit nicht gleich damit, dass er auf das Individuelle los ging, sondern er legte erst den Formkern des Kopfes regelmässig und architektonisch, antik und ideal an, und bildete ihn dann in der Richtung des Individuellen um.

Darüber hat man einen eigenartigen Bericht von einem Augenzeugen, der der Entstehung einer seiner Portraitbüsten beigewohnt hat[1]).

Einmal — so wird erzählt — standen mehrere Personen hinter Thorwaldsen, während vor ihm ein Engländer stand, dessen hässliches, dickes, aufgedunsenes Gesicht mit den rinnenden Augen er portraitiren sollte. (Man weiss nicht, ob es sich hier um die Büste von Lord Exmouth oder um die des Mr. Diwett handelt.) Es sah so aus, als ob der Künstler, der nur einige flüchtige Blicke auf sein Modell warf, dessen

[1]) Mitgetheilt von Hagen, die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert, II, Berlin 1857, S. 134.

Form bereits in dem unförmlichen Thonklumpen festhalte; durch das Weiche, Unbestimmte hindurch fühlte er den festen, unveränderlichen Kern. Der Kopf stand im richtigen Verhältniss da, mit strammen, gespannten Muskeln. Der Knochenbau ward mehr und mehr mit schwammigem Fleisch ausgestopft, der Kopf erhielt mehr und mehr Aehnlichkeit mit dem Original. Nur das Auge hatte noch den freien, edlen Blick; aber der Modellirstecken beseitigte bald dies Missverhältniss: durch eine Berührung der Augenlider erhielten diese den zwinkernden Ausdruck, während die Augäpfel zurücktraten und einen schwimmenden Blick annahmen.

Das ist ein guter und charakteristischer Bericht, aber er müsste wohl eigentlich dahin vervollständigt werden, dass Thorwaldsen mit Vorliebe die beiden Hälften des Kopfes je für sich so ziemlich fertig modellirte, wie man das in der nach seinem Tode unfertig hinterlassenen Büste von Luther sehen kann. Das wagte er im Vertrauen auf seine Uebung und seine überlegene Beherrschung der Aufgabe. Aber bei dieser kühnen Art und Weise des Vorgehens ist das regelmässige Volumen des Formkerns oft zu kurz gekommen, so dass der ganze Kopf an einer gewissen Schiefheit in der Anlage leidet. Ich habe einen ausgezeichneten französischen Bildhauer — und Bewunderer Thorwaldsen's — (H. Chapu) die Büste von Eckersberg als „mal construit" kritisiren hören: Die Kritik war hier sicher ganz berechtigt, obwohl dieser Ausdruck weniger auf Thorwaldsen als auf irgend einen andern modernen Bildhauer passen dürfte.

Den individuellen Portrait-Charakter, den er erstrebte, erreichte er auch wirklich, so dass die reiche Sammlung von Portraitbüsten — sowie eine Anzahl Medaillons — ihm einen Platz unter den ersten Portraitisten anweisen. Dies ist etwas, was nicht dem Verdienst entsprechend anerkannt ist, — besonders nicht von Skribenten, die seine Kunst nicht in dem ganzen Umfang kennen, wie man sie in seinem Museum sieht,

und die nicht so recht glauben können, dass ein so ausgesprochener Idealist auch ein grosser Portraitbildner sein kann.

Wohl ist seine Charakteristik des Individuellen sehr milde und artig, niemals mächtig oder überwältigend, wie bei den grossen Künstlern des 17. Jahrhunderts. Stets aber trifft er den individuellen Charakter und Ausdruck auf's Haar mit einem eigenartig scharfen Blick, garnicht zu reden von dem Zauber, den seine Portraitbüsten durch die überlegene, geistvolle Leichtigkeit und Anmuth der Modellirung erhalten. Ausserdem brachte seine Stellung in Rom es mit sich, dass seine Portrait-Gallerie einen ungewöhnlichen Reichthum verschiedener Nationalitäten umfasste: Romanen und Germanen, Slaven und Angelsachsen. Er war Realist genug, um sich sehr wohl auf diese Unterschiede zu verstehen. Man sehe z. B. die Portraitbüste von Lord Gower mit dem feinen, hochvornehmen englischen Profil, das so treffend charakterisirt ist, dass der weisse Stoff der Büste ganz hinreichende Aufklärung über das helle, goldrothe Haar des Lords und den Rosenschimmer seiner glattrasirten Wangen giebt. Das ist die wahre, „farbige Skulptur", die, ohne sich der Farbe zu bedienen, doch eine Vorstellung davon giebt.

Und dann die Warze an der Seite von Fürst Schwarzenberg's Nase! Sie muss hier angeführt werden als Thorwaldsen's Punktum auf dem Wege des Realismus, den er mit seinen Portraitbüsten betrat. Glücklicherweise kann man sie leicht übersehen, weil die Büste als Ganzes so ausgezeichnet ist, und es auch ohne die Warze sein würde.

Für seine eigene Zeit erfüllte ein Künstler wie Thorwaldsen die höchste Aufgabe der Kunst. Wenn man auch wusste, dass ihm etwas fehlte, was andere Künstler zu anderen Zeiten besessen hatten, so betrachtete man dies als unwesentlich

oder rechnete es ihm sogar als Lob an. Für seine eigene Zeit war er nicht einseitig.

Aber für die Nachwelt ist er es. Ich habe mir — sogar auf die Gefahr hin, manche Leser zu ermüden — viele Mühe gegeben, seine Einseitigkeit richtig zu bestimmen, scharf und genau den Umriss seines Künstlercharakters zu ziehen, der nach der einen Seite den Inhalt seiner Begabung, nach der andern aber ihre Grenzen bezeichnet. Dieser Umriss hat nämlich weltgeschichtliche Bedeutung: Thorwaldsen's Kunst zu verstehen, ist nach gewissen Richtungen hin der sicherste Weg, seine ganze Zeit von der Phantasieseite her zu verstehen, das, woran sie dachte, wovon sie träumte, das höchste Menschliche betreffend.

Seine Kunst war weder „persönlich“ noch „national“ in dem Sinn, in dem man später diese Wörter gebraucht hat. Man dachte zu seiner Zeit nicht an dergleichen. Deswegen macht er seine Kunst in sehr wesentlichen Dingen zum Organ für die Gefühle Anderer; sie handelt von der Erotik Anderer, von Anderer Religion, von Anderer Helden und Anderer Idealen. Wir wissen, dass jene anderen dies mit Dankbarkeit hinnahmen.

Aber in der Art und Weise, wie er das Alles ausdrückte, liegt sowohl etwas sehr Persönliches als auch etwas sehr Nationales — wider seinen Willen, könnte man fast sagen. Mit andern Worten: Die Menschengestalten, die er schilderte — gleichviel ob ihr Name einen christlichen oder einen heidnischen Klang hatte, ob es Götter oder Menschen, ob es ein polnischer Officier oder ein antiker Held war — sie alle tragen in hohem Grade das Gepräge einer einzelnen, bestimmten Persönlichkeit, einer nordischen, dänischen Persönlichkeit Sinnen und Trachten.

Dies glaube ich bewiesen zu haben und dafür rufe ich den Leser zum Zeugen an.